This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

10184

L'ŒUVRE DRAMATIQUE

DE

RICHARD WAGNER

L'ŒUVRE DRAMATIQUE

DE

RICHARD WAGNER

PAR

ALBERT SOUBIES ET CHARLES MALHERBE

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(Société anonyme)
33, RUE DE SEINE, 33
1886

Tous droits réservés

Ca 4C tat

ML410
W13S71

STRASBOURG, TYPOGRAPHIE DE G. FISCHBACH

232634

STANFORD LIBRARY

PRÉFACE

En présentant cet ouvrage aux lecteurs, nous devons répondre par avance à l'objection qu'on élèvera tout d'abord : « Encore un volume sur Wagner ! » — Oui, encore un.

Sans doute, le nombre est considérable de ceux qui ont déjà paru en France, mais aucun ne remplit le programme que nous nous sommes imposé.

Parmi nos devanciers, beaucoup, préoccupés plutôt de l'homme que de l'œuvre, se bornent à composer des biographies, plus ou moins attrayantes, selon le nombre et le choix des anecdotes qu'elles renferment.

D'autres, au nom de l'esthétique et de la philosophie de l'art, s'en tiennent à l'étude littéraire du drame; ils omettent ou négligent l'examen musical. C'est la méthode suivie par Baudelaire dans sa brochure, et par M. Schuré dans son livre remarquable sur Wagner.

Quelques-uns enfin nous montrent le maître sous son double aspect de poète et de musicien; on peut citer, en ce genre, les notices de Liszt et de Gasperini; mais elles furent écrites à une époque où la manière de Wagner allait se transformer; elles s'arrêtent juste au moment délicat et décisif, à l'apparition de Tristan et Iseult. *Depuis, et pour les opéras de la dernière période, nous ne rencontrons plus que quelques pages de M. Hippeau qui, laissant dans l'ombre tout le passé, décrit avec soin* Parsifal, *et commente plus succinctement* l'Anneau du Nibelung.

A dire vrai, les articles de journaux n'ont point manqué; la question a été sans cesse traitée, retournée dans tous les sens. Il s'est même

fondé un recueil, la Revue Wagnérienne, *dont l'objet particulier est de mettre en lumière tel ou tel point de doctrine ; mais on chercherait vainement un travail d'ensemble, un résumé clair et complet, un guide, en un mot, pour ceux que la curiosité pousse à aborder ces œuvres complexes, mais nullement inintelligibles.*

Nous avons tenté de combler cette lacune.

C'est à dessein que nous avons gardé le silence sur les premiers essais de Wagner, opéras pour la plupart inachevés, énumérés dans tous les dictionnaires, et uniquement connus par la description sommaire qui en est faite dans l'«Autobiographie». Ces ébauches, ces fragments existent encore, mais entre les mains de parents et d'amis qui semblent peu disposés à les publier. Provisoirement, c'est donc à Rienzi *que commence l'œuvre dramatique de Richard Wagner.*

Nous n'ignorons pas combien est difficile et même périlleux le rôle des modérés ; c'est pourtant celui que nous avons osé choisir. Nous ana-

lysons simplement chaque partition, comme s'il s'agissait d'un ouvrage nouveau; nous notons nos impressions; puis, nous formulons notre jugement, en critiques impartiaux, épris de la vérité, et non en théoriciens, soucieux de faire prévaloir un système.

Peut-être dirons-nous peu de choses qui n'aient été dites avant nous; nous tâcherons du moins de nous recommander par ces deux mérites : la clarté, que n'ont pas eue tous les apologistes, et la bonne foi, que n'ont pas eue tous les détracteurs.

CHARDON

L'ŒUVRE DRAMATIQUE

DE RICHARD WAGNER

RIENZI

Sur les murs de la jolie villa que Wagner s'était fait construire à Bayreuth, on peut voir, peintes à fresques, une série de compositions symboliques, de scènes empruntées à *la Tétralogie* notamment, où les héros sont représentés avec les traits de personnages connus : parents, amis fidèles, interprètes favoris. C'est à ce dernier titre que figure, sous le costume de Wotan, un acteur célèbre, Ludwig Schnorr, le créateur du rôle de Tristan. Un tel hommage, dette de reconnaissance noblement payée, aurait presque pu s'adresser à un autre ténor, qui, sans avoir découvert Wagner, eut du moins le mérite de compter parmi ses disciples de la première heure,

et de lui prêter, dès le début, un chaleureux appui. Sans Tichatschek, il est probable que *Rienzi*, se présentant à Dresde et frappant à la porte du Théâtre-Royal, eût été plus ou moins poliment éconduit.

Le mérite, en effet, quand il est réduit à ne se recommander que de lui-même, a des chances pour passer inaperçu. Lors donc qu'envoyée de Paris modestement, sans réclame, ni passeport signé d'un nom autorisé, cette grosse partition de *Rienzi* dut affronter le verdict du comité d'administration : le directeur, M. de Luttichau, et le premier chef d'orchestre, Reissiger, la rejetèrent tout d'abord ; Fischer, le chef des chœurs, hésitait. Seul Tichatschek, le premier ténor de la troupe, épris du sujet, ému par cette vigueur d'accent, cette intensité de vie, ce bruit de fêtes et de combats, ce souffle héroïque qui anime toute l'œuvre et donne à *Rienzi* un air de parenté avec *la Muette de Portici*, seul Tichatschek plaida la cause du jeune inconnu, et avec une telle verve qu'il la gagna. Les rôles furent aussitôt distribués, les décors commandés, les répétitions mises en train, et, à son arrivée à Dresde, Wagner trouva pour l'accueillir une sympathie générale qui contrastait avec l'indifférence où jusqu'alors son talent avait été tenu.

Il faut dire aussi que l'amour-propre national s'en mêlait, que depuis longtemps le répertoire des théâtres en Allemagne s'alimentait aux sources françaises et italiennes, et que nombre de patriotes, saturés d'Auber et de Rossini, se réjouissaient de cette exception faite enfin à la règle. „Quand nous donnera-t-on du Marschner et du Spohr?“ disait Schumann en son journal. On allait donner du Wagner, et d'avance bien des voix acclamaient ce nom, bien des mains se tendaient vers celui qui se présentait pour soutenir l'honneur artistique de la patrie. „C'étaient, a-t-il écrit depuis, les premiers encouragements qu'eût jamais rencontrés dans le cours de sa vie le jeune artiste si rudement pressé par le besoin.“ Une femme enfin se déclara pour lui, dont le concours assurait presque le succès : Madame Schrœder-Devrient prit le rôle d'Adriano. On connaît le portrait flatteur que plus tard Wagner a tracé d'elle : „Depuis longtemps déjà, une cantatrice et une tragédienne dont le mérite, à mes yeux du moins, n'a jamais été surpassé, avait par ses représentations produit sur mon esprit une impression ineffaçable et décisive : c'était Madame Schrœder-Devrient. L'incomparable talent dramatique de cette artiste, l'inimitable harmonie et le caractère individuel de son jeu, toutes ces

choses dont mes yeux et mes oreilles s'étaient nourris ardemment, avaient exercé sur moi un charme qui décida de toute ma direction d'artiste." Le souvenir du service rendu a peut-être doublé cette admiration; mais de tels compliments se montrent trop rarement sous la plume de Wagner, pour qu'il n'en revienne pas un peu de gloire à qui les reçoit.

Le libretto, découpé dans un roman anglais de Bulwer Lytton, qui eut son heure de célébrité, n'est au fond ni meilleur ni pire que tant d'autres dont on se contentait aux environs de 1840. C'est l'histoire malheureusement trop banale d'un de ces hommes qui veulent vivre pour le peuple et qui le plus souvent meurent par lui, d'un de ces héros devenus brusquement l'idole de la foule et que la foule brise un beau jour en se jouant.

La vieille cité des Césars va devenir le théâtre de ses exploits. Comme à Florence Guelfes et Gibelins, comme à Vérone Montaigus et Capulets, deux partis rivaux, les Orsini et les Colonna, se disputent la prééminence et ensanglantent les rues de leurs querelles à main armée. Unis seulement contre le peuple, „taillable et corvéable à merci", ils tuent, ils pillent, ils saccagent, et l'Église impuissante doit donner sa bénédiction au plus fort. Tout cela se retrouve, ou à peu près,

au fond de l'ouverture, long morceau développé à la manière d'Auber, en forme de pot-pourri, mouvementé, tumultueux, bruyant, presque trop bruyant, où défilent, pour reparaître ensuite à la dominante ou à la sous-dominante, les principaux morceaux de l'opéra, la prière célèbre du cinquième acte, le finale du premier, le finale du second et le cri de guerre symbolique du troisième.

Après cette préface dont les idées, de valeur diverse, seront jugées séparément en leur lieu et place, au cours de cette analyse, la toile se lève, laissant apercevoir, au milieu des ombres de la nuit, une assez large rue qui aboutit à l'église de Saint-Jean de Latran. Par une échelle appliquée contre la muraille, on s'est introduit dans la maison de Rienzi absent, dont la jeune sœur, Irène, se débat entre les mains d'Orsini et de ses complices. Aux cris poussés par la malheureuse, surgit la bande rivale. Adriano Colonna se précipite pour défendre cette jeune fille qu'il aime secrètement; les épées sortent du fourreau : c'est le début de *Roméo et Juliette*. La foule envahit la scène, escortée de Raimondo, légat du pape, qui adresse vainement aux combattants des paroles de conciliation, et le tumulte ne cesse qu'à l'arrivée subite de Rienzi : exposition musicale assez

brève en somme, menée vivement et non sans adresse. L'apostrophe de Rienzi aux nobles n'est qu'un simple récitatif, coupé par quelques rares accords déterminant la tonalité, mais l'ensemble qui suit, où les nobles se raillent de son éloquence tandis que le peuple déjà frémit et l'incite à la révolte, mérite une courte mention, parce que l'ingénieuse complication des nombreuses parties vocales y produit du moins un bel effet de sonorité. Cependant les combattants s'éloignent, et, fort de l'appui de la foule, Rienzi pousse avec rage le premier cri qui doit secouer la torpeur des Romains et les appeler à la liberté. Ce chant, régulièrement coupé et rythmé, puis repris par le chœur suivant l'usage, a ce tour facile et cette franche allure des mélodies appelées à devenir populaires; mais l'accompagnement n'en rehausse pas la valeur. Or la comparaison de ces groupes d'accords battus et symétriquement répétés, avec les dessins riches et compliqués où Wagner s'est complu par la suite, prouve assez quel chemin il a parcouru, quelles victoires il a dû remporter sur lui-même, pour se transformer si complètement.

Rienzi, resté en scène avec Adriano et Irène, se défie tout d'abord du sauveur providentiel que sa sœur lui présente, car son propre frère est

tombé jadis sous le poignard d'un Colonna; mais bientôt il se laisse toucher par le courage du jeune homme, sa loyauté, son ardeur à plaider la cause de la liberté. Il s'agit du salut de Rome: Adriano l'aidera, et les intérêts du peuple compteront un noble parmi leurs défenseurs. Ce trio, adroitement disposé pour les voix, mais d'une pauvreté mélodique évidente, est suivi, lorsqu'au départ de Rienzi les amoureux restent en tête-à-tête, d'un duo plus médiocre encore, où, selon la mode italienne, tierces et sixtes marchent d'un pas réglé.

Tout à coup retentit un lointain appel de trompettes: c'est le signal d'alarme. De toutes les rues, de toutes les maisons, le peuple se précipite, saluant joyeusement le jour qui se lève, aurore de sa délivrance. Dans l'intérieur de l'église un prélude d'orgue résonne doucement, puis un chant religieux, un double chœur *a capella*, dont les huit parties, plus factices que réelles, ne sauraient prétendre à la pureté de style d'un motet de Palestrina. Les portes de l'église s'ouvrent enfin, laissant voir Rienzi revêtu de son armure, l'épée à la main, environné de prêtres et de moines; auprès de lui se tient Raimondo le légat, dont la présence donne en quelque sorte une sanction à l'émeute. Un bel ensemble vocal se dé-

roule alors, où retentit en manière d'acclamation l'espèce de marche harmonique ascendante qui formait un des plus brillants motifs de l'ouverture. A son tour Rienzi, vengeur et libérateur du peuple, entonne avec ivresse l'hymne de la révolte, phrase un peu banale, mais empruntant aux notes hautes du ténor une vigueur qui peut en pareil cas tenir lieu d'éloquence. Quant à la réponse du peuple, d'abord présentée par les voix sans accompagnement, puis reprise avec le concours de toutes les forces de l'orchestre, elle a vraiment fière allure et demeure un des bons mouvements de finale qui se puissent signaler. Jadis on offrait le titre de roi à Rienzi, qui le repoussait avec indignation, demandant à n'être que le tribun de la Rome nouvelle. Quatre-vingt-treize mesures ont depuis disparu pour alléger cette longue scène, où, comme trop souvent au cours de la partition, quelques accents vulgaires se mêlent à de réelles beautés.

Le deuxième acte nous montre la grandeur du nouvel élu de Rome et s'ouvre sur un court prélude où les violons exposent une sorte de cantabile assez expressif que Rienzi redira tout à l'heure. Dans une des salles de fête du Capitole s'avance un cortège de jeunes gens vêtus de blanc, presque

à l'antique, et tenant en leurs mains de longues palmes vertes : ce sont les messagers envoyés par le tribun pour parcourir villes et campagnes en rassurant le peuple. Ils reviennent rendre compte de leur mission et célèbrent les bienfaits de la paix dans un chœur à quatre parties pour voix de soprano, qui peut à quelques égards passer pour le morceau le plus réussi de la partition. Par ses contours délicats, par ses cadences exquises, il échappe aux habitudes mélodiques de l'époque où il fut écrit, et par là se trouve ainsi mis à l'abri du temps. Notons en passant que ces petits chœurs de femmes, ces sortes de hors-d'œuvre musicaux que, plus tard même, Wagner n'a pas dédaignés, lui ont toujours porté bonheur. Entre les deux couplets, dits, le premier sans accompagnement, le second avec l'appui des violons qui ponctuent le chant de leurs discrets *pizzicati*, un solo vocal est réservé à l'un des messagers, à l'orateur de cette jeune troupe. Il dit, lui aussi, la vie des champs telle qu'elle lui apparut au cours de sa mission, et sa parole facile, mais raffinée sous son air de simplicité, a presque le tour et le ton du dix-huitième siècle ; vers la fin même, certaine mesure semble un emprunt direct à Mozart, et, sur la mélodie reprise par le chœur, le jeune homme brode de

timides roulades qui ajoutent à l'effet et complètent la saveur de tout ce gracieux intermède.

Rienzi répond par la grande phrase de l'entracte, à laquelle le chœur tout entier mêle ses graves accords, et les messagers, s'éloignant par le portique du fond, reprennent leur chant, qui s'éteint peu à peu et finit, comme il a commencé, sans accompagnement.

Nous nous sommes plu à insister sur cette charmante scène épisodique d'où s'exhale un parfum d'élégance et de distinction qui contraste heureusement avec les brutalités du reste. Nous glisserons plus rapidement sur la suite du second acte. Un grand trio avec chœur, où les patriciens conspirent contre le tyran, et où Adriano, placé dans la cruelle alternative de dénoncer son père ou de laisser tuer le frère de sa fiancée, se refuse à souiller son épée, appelle la comparaison avec quelques scènes célèbres, et ne réussit pas notamment à faire oublier le quatrième acte des *Huguenots*. De même, à propos de la marche triomphale du tribun, parti on ne sait pourquoi et revenant sans plus de raison, nous ne nous attarderons pas à analyser cette série de petits motifs de huit mesures chacun, se répétant à satiété, sans variété suffisante de rythmes et de tonalités, sans gradation d'effets, sans valeur

enfin, quoique l'un deux, grâce à sa banalité sentimentale, ait pu avoir, en son temps, les honneurs de la popularité. En revanche le récitatif par lequel Rienzi ouvre la séance est d'une beauté simple et grande; sous le trémolo des violons marié aux longues tenues des cuivres et des bois, la voix vibre pleine de fierté et l'on croirait presque entendre déjà les purs accents de Lohengrin ou ceux de Siegmund au premier acte de *la Walkyrie*. Quant au ballet, non seulement la donnée chorégraphique en est misérable, mais la musique en est lourde, bruyante et commune. C'est, du reste, le seul ballet qu'ait écrit Wagner, car on ne peut donner ce nom à la pantomime du premier acte de *Tannhäuser* et à la valse du troisième acte des *Maîtres chanteurs* intimement liées à l'action et comme entrelacées dans la musique de scène; il faut donc le féliciter de n'avoir pas renouvelé une expérience qui lui avait si médiocrement réussi.

Au moment où les danses vont cesser, Orsini frappe de son poignard Rienzi, qui pare le coup, et, sur l'avis du conseil des sénateurs, prononce la sentence de mort contre son assassin. Déjà les cloches du Capitole sonnent le glas funèbre, déjà les moines se sont avancés, quand deux voix s'élèvent, demandant grâce: Irène et Adriano se

jettent aux pieds de la victime devenue juge, et lui arrachent le pardon, malgré les protestations du peuple qui crie vengeance. Le début de cette grande scène finale est superbe : Rienzi justicier lit l'arrêt, et sa déclamation large, sobre, en manière de récitatif mesuré, tandis que les divers instruments de l'orchestre tracent tour à tour au grave et à l'aigu un contre-chant d'un dessin ferme et expressif, appartient au meilleur style dramatique. La plainte des deux amants, contenue d'abord et de plus en plus pressante, s'oppose aux accents pleins d'énergie de la populace inexorable. A son tour Rienzi, subjugué, vaincu par le langage de la clémence, vient jeter ses notes brillantes dans la masse vocale de ce vaste ensemble solidement échafaudé, où la simplicité du thème fondamental n'exclut pas la complication des parties, où la fureur, la pitié, l'amour s'entremêlent avec une indéniable puissance. Il faut tout dire : cette belle unité est compromise vers la fin par de puériles fioritures que les principaux personnages se passent et repassent, en quelque sorte, de bouche à bouche, jusqu'au moment où le chœur s'interrompt brusquement et gauchement, suivant la mode des finales d'alors ; pour achever de tout gâter, survient une interminable *coda* de cent quarante et une mesures, où

reparaît le motif éclatant mais d'un goût douteux qui terminait l'ouverture, présenté ici avec toutes les ressources de l'orchestre et des voix, comme aussi répété avec une persistance voisine de l'abus.

La partition de *Rienzi* est une des plus volumineuses qui existent, et Wagner a raconté que, dirigeant l'orchestre, suivant l'usage, lors de la première représentation, il tremblait „de voir son opéra inachevé, parce qu'il était trop long". Les Allemands sont, il est vrai, un peu moins noctambules que les Parisiens, et, lorsque dix heures sonnent, il est d'usage que les portes du théâtre se ferment et que les paisibles bourgeois rentrent au logis. Aussi, pendant de longues années, avait-on pris l'habitude à Dresde de partager le spectacle en deux; c'est à ce point de l'opéra que se faisait la coupure. La première soirée montrait l'avènement et le triomphe du tribun, la seconde sa ruine et sa mort. Aujourd'hui l'on est revenu à la forme primitive, plus logique et partant plus favorable à l'œuvre même; les proportions ont été réduites, et de larges coupures ont permis de redonner à la représentation la durée normale de quatre heures.

Le troisième acte est en quelque sorte le tableau musical d'une ville assiégée, pleine de bruit et

d'agitation, avec ses sonneries de cloches, ses appels aux armes, ses roulements de tambours, ses fanfares de trompettes. Le début surtout donne bien cette impression, et l'*allegro agitato* de l'orchestre traduit fidèlement le tumulte de la foule se pressant sur cette place semée çà et là de fragments de colonnes ruinées, de chapiteaux brisés qui témoignent des luttes passées et que de nouveau le sang va peut-être arroser, car les nobles ont relevé la tête ; leur humiliant pardon n'a fait qu'aigrir leur colère et c'est Rome elle-même qu'ils assiègent aujourd'hui. A partir de ce premier chœur, l'acte a été remanié de telle sorte qu'il a perdu presque complètement sa physionomie primitive et subi l'amputation d'environ quatre cents mesures.

Primitivement on assistait au départ des troupes pour le combat et au retour de Rienzi victorieux. Maintenant il s'agit d'une simple prise d'armes. C'est ainsi qu'ont disparu : une sorte de chant de guerre ; les plaintes d'Adriano ; la jolie prière des femmes, si ingénieusement coupée par des silences qui permettaient à l'orchestre d'apporter comme un écho de la bataille ; le duo d'Irène et d'Adriano luttant, l'une pour retenir son amant, l'autre pour voler au secours des siens ; enfin la rentrée des vainqueurs, coupure

fort heureuse, soit dit entre parenthèses, car la joie faisait entonner à ces braves soldats une façon de polka qui terminait l'acte avec plus d'entrain que de bon goût.

Le grand air d'Adriano a survécu: c'est un morceau d'école, taillé sur le patron traditionnel, agrémenté de points d'orgue, et pourtant digne d'attention, grâce à certaine phrase du cantabile „Ma vie se fane en sa fleur", qui, par deux fois, module de *ré* majeur en *mi bémol* majeur, avec une douceur exquise. De même la rentrée du motif principal est à signaler; les violons reprennent le thème dans le ton de *si bémol*, et, au bout de deux mesures, le repassent pour ainsi dire au *soprano*, qui le continue en *sol* majeur, autre modulation bien simple, mais d'un effet charmant. Le défilé des troupes n'est qu'un défilé de petits motifs de huit mesures chacun, d'un intérêt médiocre. Par contre on peut qualifier d'admirable le refrain de l'hymne guerrier „*Santo Spirito cavaliere*", qui maintenant clôt l'acte et où l'on sent passer comme un souffle héroïque, bien que le motif semble emprunter au plainchant la noblesse et la pureté de ses contours.

Le quatrième acte nous transporte sur la place de Saint-Jean de Latran, où s'est rassemblée une

foule inquiète, houleuse, manifestement hostile au tribun. La guerre ne va pas sans victimes; la victoire coûte des larmes; et les malheureux sont bien près de devenir des révoltés. Cecco et Baroncelli, naguère les plus fermes soutiens de Rienzi, ont déserté sa cause et cherchent à entraîner les bourgeois. Ils laissent entendre que le maître ne s'est montré magnanime avec les nobles qu'à bon escient, et parce qu'il recherchait pour sa sœur une brillante alliance; Adriano, dissimulé dans un des groupes, se découvre tout à coup, et, affirmant bien haut la vérité de ces accusations, s'engage à porter les premiers coups.

Tout ce début d'acte est sûrement mené et prépare bien le coup de théâtre qui va suivre. Un *Te Deum* doit être chanté. Déjà, aux accents d'une marche solennelle, qui a l'inconvénient de venir après bon nombre d'autres, dont elle se distingue toutefois par son caractère religieux, Rienzi s'est avancé accompagné de sa sœur. Lorsqu'il aperçoit les conjurés groupés sur les marches de la cathédrale, comme s'ils voulaient lui barrer le passage, il paye d'audace, il va droit à eux et les apostrophe dans un langage insolent et superbe, véritable modèle de déclamation lyrique. Vaincus par cette éloquence, honteux d'eux-mêmes, les conjurés s'écartent avec respect,

et Adriano n'a plus qu'à renoncer à ses sanglants projets. Mais, au moment où le cortège va se remettre en marche, des chants lugubres retentissent dans l'église: „*Vae, vae tibi maledicto!*“ disent les voix. Un instant décontenancé, le tribun reprend courage; il gravit les marches. Cette fois la grande porte s'ouvre, et Raimondo, le légat, entouré de prêtres et de moines, lance l'anathème: Rienzi a trompé les espérances de l'église, il n'entrera plus dans le saint lieu! Tous s'enfuient, poussant des cris d'horreur. On referme avec fracas la porte sur laquelle est scellée la bulle d'excommunication, et le condamné recule jusqu'au milieu de la scène, abattu, anéanti. Irène s'était évanouie; peu à peu elle revient à elle. Adriano veille à ses côtés; il veut l'entraîner loin du monde; mais elle le repousse avec indignation, lui fils de conspirateurs et peut-être conspirateur à son tour, et elle se jette dans les bras de Rienzi, qui la serre avec ivresse sur son cœur, tandis que de l'intérieur de l'église arrive encore, comme l'écho affaibli d'un glas sinistre, le chant des moines: „*Vae, vae tibi maledicto!*“ La situation est dramatique et vraiment belle, le tableau sobre de couleurs, mais largement peint, et, si le compositeur ne donne pas là encore toute sa mesure, du moins laisse-t-il entrevoir nette-

ment qu'il est homme de théâtre et que déjà bien des secrets de son art lui sont familiers.

Le cinquième acte se compose de deux tableaux fort courts l'un et l'autre. Dans son oratoire, seul, abandonné de tous, Rienzi s'agenouille et invoque le Seigneur. Cette prière témoigne d'un accent très personnel et produit un grand effet, malgré le dessin un peu tourmenté du motif; elle exige, il est vrai, de la part de l'interprète des qualités non communes de style et de déclamation; pour cette raison, peut-être, elle est populaire en Allemagne, où les chanteurs abordent volontiers les difficultés qu'elle présente.

Déjà le Capitole assiégé est en flammes. Irène a rejoint son frère et tous deux se jurent fidélité dans la mort, simple duetto dont la phrase principale manque d'ampleur et même aboutit, vers la fin, à une série d'ornements démodés. Un second duo entre Irène et Adriano a été coupé, autant pour son inutilité dramatique que pour sa faiblesse musicale.

Le décor change et représente la place du Capitole. Rienzi, debout près de sa sœur, fait face à la populace soulevée et lui reproche son ingratitude. Adriano, personnage décidément énigmatique, car il passe d'un camp à l'autre

avec une surprenante aisance, accourt alors à la tête des nobles rentrés dans Rome; il s'élance auprès du tribun et d'Irène pour les sauver ou périr avec eux; mais à ce moment la façade du Capitole s'écroule avec un bruit terrible et engloutit les trois victimes.

Ce dernier tableau n'est pas une des pages les moins belles de la partition et l'orchestre y joue déjà un rôle très caractéristique. Chaque fois notamment que le peuple crie: „A bas Rienzi!“ il redit, comme une ironie sanglante, la phrase du finale du premier acte, sur laquelle ce même peuple criait: „Vive Rienzi!“ Là vraiment le musicien a pris son élan, et d'un pas rapide il marche à la magnifique et savante péroraison, où retentit le „*Santo Spirito cavaliere*“, traité alors par *augmentation*, c'est-à-dire les blanches devenant des rondes et les noires des blanches, et de plus altéré, bizarrement harmonisé, *dégradé* en quelque sorte par un procédé propre à l'auteur, et dont il tirera par la suite, comme il l'a fait ici, les effets les plus pathétiques et les plus saisissants.

Telle se présente en son ensemble cette partition dont l'auteur n'était guère en 1839 qu'un jeune homme cherchant sa voie, et qui, quarante

et quelques années plus tard, mérite encore l'attention. Sans doute, si le musicien par la suite n'était pas devenu l'un des plus grands, pour ne pas dire le plus grand de son époque, si cet opéra n'avait pas été le premier anneau d'une chaîne non interrompue de succès, le temps aurait accompli son œuvre de destruction. Mais quand même, un tel effort dénote une rare vigueur et comporte une morale qu'il n'est pas inutile de dégager. Si Wagner se fût tout d'abord lancé dans la voie nouvelle, rejetant de parti pris le style à la mode et les conventions italiennes, les sots n'auraient pas manqué d'affirmer qu'il dédaignait seulement ce qu'il ne pouvait atteindre, et de lui crier suivant l'usage : „ Faites-en donc autant “. Par cet unique essai, il a fermé la bouche à de tels raisonneurs ; il a prouvé que, du premier coup, il faisait presque aussi bien que les maîtres, et que, s'il voulait persévérer dans cette voie, il ne tarderait pas à les égaler.

Les défauts sont multiples et évidents. Trop de procédés analogues, trop d'effets semblables ; des marches, des défilés, des appels aux armes, des hymnes à la liberté, et pas un duo d'amour ! Les personnages s'agitent beaucoup et agissent peu. Rienzi paraît trop souvent en scène, et dans

des situations trop sensiblement uniformes pour intéresser longtemps; Masaniello, Jean de Leyde, les deux types dont il se rapproche, ont un autre relief. Adriano ne sait pas trop ce qu'il veut, ne se prononce ni pour ni contre, et, se démenant comme un forcené, finit par injurier tout le monde, chose d'autant plus désagréable à l'œil que, par une bizarrerie peu justifiée, il s'agit là d'un travesti; ce rôle d'amoureux, en effet, est joué par une femme. Quant à Irène, la seule *vraie* femme de la pièce, privée de toute romance, de tout solo, elle traverse l'opéra, et ne le conduit pas.

Tout ce monde, du reste, a la fièvre; cet éternel mouvement fatigue; cet impitoyable vacarme assourdit. Lorsque *Rienzi* fut joué à Paris en 1869, sous la direction de Pasdeloup, et avec un succès très réel, soit dit en passant pour beaucoup qui l'ont oublié, la caricature, fidèle écho de l'opinion, ne manqua pas de signaler le point faible, ou, dans la circonstance, le point fort plutôt; elle représenta les spectateurs éperdus, fuyant de tous côtés et se bouchant les oreilles avec désespoir. Le fait est qu'en lisant la partition, les signes *f* ou *ff* reviennent si souvent, qu'il nous a paru piquant de les dénombrer et de tirer des chiffres mêmes une conclusion. Lais-

sons de côté les *mf* (119), les *p* (608), les *f* (688) qui sous la plume du compositeur n'ont souvent qu'une valeur relative et même s'annulent lorsqu'ils se présentent par exemple (ce cas est très fréquent) sous la forme *fp*. Voyons plutôt les *ff* et les *pp*, dont le sens est plus précis et ne laisse pas de doute sur le plus ou moins de puissance de la sonorité ; nous ne trouvons, sauf erreur, que 103 *pp* à opposer à 479 *ff*, c'est-à-dire que plus des trois quarts de l'opéra se jouent à pleine force ; il est douteux que les œuvres de Mozart donnent la même proportion.

En outre, sans parler du trémolo, dont l'usage n'est pas épargné, il convient de signaler l'uniformité des rythmes, et quelle prépondérance y occupe la mesure à quatre temps. Sur 5624 mesures, 5071, soit plus de neuf dixièmes, appartiennent aux types 𝄴 et 𝄵. Tout commentaire serait superflu.

Rienzi reste en somme une œuvre inégale où les défaillances le disputent à de réels mérites. Sans doute on y retrouve l'emploi de la plupart des procédés usités alors ; on y reconnaît Spontini, Rossini, Auber, Meyerbeer, comme on y pressent Verdi. Pourtant la personnalité se dégage par places, et, dans les finales du premier et du dernier acte, dans le chœur des messagers, dans

un grand nombre de récitatifs, il y a déjà mieux que des promesses.

En composant *Rienzi*, Wagner songeait évidemment à l'Opéra de Paris, et il est permis de se demander si, représentée en 1839, l'œuvre aurait réussi. Oui, très probablement; mais un tel succès, loin de servir le compositeur, eût peut-être pesé sur sa destinée de la plus regrettable façon. Acclamé après cette première victoire, Wagner n'eût songé qu'à en remporter une seconde et probablement par les mêmes moyens. Grâce à sa facilité, à son aptitude au travail, il fût devenu un des fournisseurs attitrés de l'Opéra, et ses projets de réforme, remis au lendemain, n'eussent pas tardé sans doute à s'évanouir en fumée. Aux natures créées pour la lutte, l'obstacle est un stimulant salutaire, presque nécessaire. Un succès en Allemagne, surtout à cette époque, ne pouvait avoir le retentissement d'un succès à Paris, et par conséquent n'offrait pas le même danger. D'ailleurs, le temps des réformes approchait, et, sous le coup de la révolte, une autre œuvre, *le Vaisseau fantôme*, avait été écrite: premier pas timide encore, mais décisif, sur la route nouvelle où le compositeur ne devait plus s'arrêter.

LE VAISSEAU FANTÔME

(LE HOLLANDAIS VOLANT)

Rienzi et *le Vaisseau fantôme* furent donnés à Dresde pour ainsi dire coup sur coup; le succès du premier de ces ouvrages avait assuré bien vite la représentation du second (20 octobre 1842-2 janvier 1843).

Wagner a raconté lui-même dans quelles circonstances particulièrement tragiques il avait conçu la première idée du poème du *Vaisseau fantôme*. C'était en 1839; il quittait sa patrie et se dirigeait par mer vers la France, lorsqu'une effroyable tempête détourna le navire de sa route, l'obligeant à chercher un abri dans un petit port de la côte norvégienne. Sous l'impression toute vive encore du spectacle terrible et grandiose auquel il venait d'assister, Wagner avait recueilli de la bouche des matelots l'histoire populaire du Hollandais volant, ce farouche capitaine qui, pour avoir bravé la colère céleste en jurant de franchir un cap difficile malgré les vagues, malgré

l'orage, malgré Dieu lui-même, doit errer sur les mers pendant l'éternité! A cette donnée fondamentale vint se joindre bientôt une série d'épisodes, nécessaires pour grandir l'intérêt et donner un corps à l'action; le cadre s'élargit peu à peu; scènes et personnages se groupèrent; la légende était devenue un opéra.

Tout le monde connaît l'admirable symphonie qui sert de préface à cet ouvrage. Si, par ses dimensions, par ses procédés généraux de développement, par ce système de marqueterie qui consiste à prendre de petits fragments de l'opéra, à les juxtaposer, à les entremêler, sans laisser voir la jointure, si par la fougue de son allure, par la richesse de son coloris, cette ouverture rappelle la manière de Weber, par les contours des motifs, par les procédés d'orchestre surtout, elle trahit nettement la personnalité de l'auteur. A l'analyser de près, on y découvre les éléments suivants : 1° la phrase mère qui domine la pièce, se répand dans tout l'ouvrage et en soude, pour ainsi dire, les diverses parties; 2° le dessin d'orchestre qui accompagne l'allegro de l'air du capitaine, au premier acte; 3° le cantabile de la ballade de Senta; 4° une sorte de vague écho de la première partie de cette même ballade, et du chœur des matelots au premier acte ou du chœur

des fileuses au second, du moins un ressouvenir de ces rythmes, une imitation de quantité; 5° le chœur des matelots norvégiens qui ouvre le troisième acte; 6° l'éclair final, la coda de la ballade de Senta. Mais une énumération aussi sèche ne dit pas comment tous ces motifs s'enroulent les uns autour des autres, la façon pathétique dont le thème principal, d'abord *andante cantabile*, se transforme en un *allegro vivace*, et par quelle habile progression est préparée la strette finale. Ajoutons que si tous les compositeurs, petits ou grands, ont aujourd'hui leur recette assurée pour décrire la tempête, pour traduire le mugissement des vagues et le sifflement du vent, il n'en était pas ainsi vers 1840. Gluck dans *Iphigénie*, Beethoven dans la *Pastorale*, Rossini dans *Guillaume Tell*, avaient abordé le sujet, sans épuiser toutes les ressources propres à le traiter. L'ouverture de Wagner a donc, outre sa valeur absolue, le mérite relatif de rappeler une date dans l'histoire de l'instrumentation; elle marque un progrès; elle demeure, malgré ce qu'on fera plus tard, une page capitale, tableau d'une rare intensité d'expression, et, si l'on peut ainsi parler, une *marine* musicale de premier ordre.

Le décor du premier acte représente un coin sauvage des côtes de Norvège. Fuyant la tem-

pête, un navire vient de jeter l'ancre près du rivage; les marins font la manœuvre et amarrent les câbles. Le patron, le Norvégien Daland, descendu à terre pour reconnaître la contrée, se désole d'abord de ce contre-temps qui retarde son voyage; puis, voyant la tempête diminuer d'intensité, il remonte à bord et commande au pilote de veiller pendant que l'équipage se repose. Cette brève exposition est comme la suite naturelle de l'ouverture. L'orchestre y tient la première place, accompagnant de ses dessins compliqués les cris des matelots et le récitatif où Daland nous initie naïvement à ses préoccupations secrètes, comme aussi traduisant par ses *diminuendo* et ses *crescendo* le mouvement de la tempête qui plusieurs fois s'apaise un instant pour se déchaîner à nouveau.

Cependant le pilote, assis au gouvernail, entonne une sorte de barcarolle amoureuse, fière au début, plus timide ensuite, tout à la fois naïve et bizarre, comme il arrive souvent à ces chants populaires qui nous viennent des temps et des pays lointains. A la fin du second couplet, interrompu de deux en deux mesures par le bruit de l'orchestre, écho de l'ouragan qui menace encore de sévir, le pilote cède à la fatigue et s'endort, tandis que du fond de la scène un navire s'avance

rapidement et découpe sur les nuages sombres sa silhouette fantastique. Ses mâts sont noirs, ses voiles rouges de sang : c'est le Hollandais volant, ce vaisseau maudit qui parcourt en tous sens l'Océan et se joue de la tempête impuissante à l'écraser. Il s'arrête près du navire norvégien. Au bruit de l'ancre tombant avec un fracas terrible, le pilote s'est réveillé en sursaut ; il a vaguement regardé autour de lui ; mais comme l'équipage mystérieux cargue ses voiles en silence, comme nulle lumière n'apparaît à son bord, il ne soupçonne pas la présence d'étrangers, et, murmurant les premiers mots de sa chanson favorite, il se rendort.

Un nouveau venu, le Hollandais, a débarqué : „Le terme est passé, dit-il, il s'est encore écoulé sept années ; le flot me rejette avec dégoût!“ Une seule espérance lui reste, un seul moyen de délivrance, trouver une femme qui lui soit fidèle jusqu'au tombeau ! Mais n'est-ce pas là une ironie du sort? Et dans un monologue désespéré, il invoque la mort, la mort qu'il cherche en vain et que la mer lui refuse. C'est bien là un air, au sens classique du mot, avec ses quatre parties obligées, récitatif, allegro, cantabile et strette ; mais la troisième seule a vraiment gardé la marque de l'école ; les autres ont un tour plus personnel,

une allure plus caractéristique ; au début surtout, rien ne pouvait poser le personnage avec plus d'autorité que ce thème si expressif, si simplement formé de la tonique et de la double dominante inférieure et supérieure, mélodie fondamentale au reste, et qui doit surgir dans l'orchestre à chaque apparition du Hollandais. Par contre l'originalité de quelques motifs semble contestable ; l'allegro, par exemple, en ses premières mesures, a comme un air de parenté avec la phrase célèbre : „Nonnes qui reposez" ; quant au *cantabile*, pas de doute possible ; c'est presque note pour note la phrase non moins connue d'Alice dans le trio final de *Robert le Diable*. On peut trouver là du moins comme une preuve indirecte de la toute-puissance de Meyerbeer à cette époque, comme un hommage, volontaire ou non, rendu par le disciple à un maître qui le tenait encore sous son joug. La même remarque pourrait presque s'appliquer au duo qui suit, tant il évoque, par sa facture générale, le souvenir de quelques morceaux bouffes, comme le duo de Bertram et de Raimbaud.

Apercevant le capitaine, Daland survient, l'interroge, et, satisfait de ses réponses, le met à son tour avec complaisance au courant de sa vie, de ses goûts et de ses désirs. Toute la scène se distingue par une exquise bonhomie et un

spirituel entrain; le contraste musical s'impose de lui-même entre ces deux personnages, l'un joyeux et en dehors, l'autre triste et concentré. L'inconnu offre enfin ses plus riches trésors à Daland s'il consent à lui donner pour femme sa fille Senta. Un marché si avantageux est vite conclu et le duo se termine sur une coda brillante, mais légèrement teintée d'italianisme, si l'on considère les successions vocales de tierces et de sixtes, que nous signalons ici, parce qu'elles se feront de plus en plus rares, à mesure que l'auteur avancera dans sa carrière.

Cependant la mer est redevenue calme, et le ciel bleu. Les deux nouveaux amis se séparent en se donnant rendez-vous pour le jour même au logis de Daland; les matelots norvégiens lèvent l'ancre en redisant à pleine voix le petit chœur qui ouvre l'acte, relié ici à la chanson du pilote, et, de son côté, le Hollandais se dispose à appareiller, lorsque la toile tombe.

Le court prélude du deuxième acte n'est que la reproduction intégrale des quarante-quatre dernières mesures de l'acte précédent, unies à une vingtaine d'autres qui, empruntant leur dessin rythmé au chœur suivant, lui servent ainsi de préparation.

Nous sommes dans la demeure peu luxueuse du pêcheur Daland. Occupées à filer sous l'œil vigilant de dame Mary, la vieille nourrice, des jeunes filles chantent, en pensant au bien-aimé, ce délicieux chœur à trois parties : „Bourdonne et gronde, mon petit rouet“, auquel sa grâce légère et sa pointe de coquetterie ont depuis longtemps conquis la célébrité. Seule, Senta, la fille de Daland, reste silencieuse ; enfoncée, les bras croisés, dans un large fauteuil, elle n'écoute ni la voix des fileuses, ni le bruit discret des rouets qu'imitent les altos brodant leur dessin uniforme à l'orchestre, mêlant leurs sextolets au rythme binaire de la mélodie, et formant une sorte de basse continue pendant toute la durée de la scène ; ses regards sont invinciblement fixés sur un portrait accroché à la muraille du fond, un portrait d'homme au visage pâle, à la barbe brune et aux vêtements noirs. Cette contemplation muette semble l'absorber, et l'orchestre traduit sa pensée intime, en soupirant un fragment de la ballade du Vaisseau fantôme. Les fileuses se moquent d'elle : „L'homme pâle trouble son cœur ; que va dire Erik, l'amoureux, le chasseur ardent, qui d'une balle peut abattre son rival de la muraille ?“ Pour couper court à ces propos, elle chante elle-même l'histoire de

l'infortuné, dont l'étrange destinée la tourmente.

Cette ballade d'un grand effet à la scène, tout à la fois riche d'accents émus et comme empreinte d'une poétique mélancolie, n'est pas seulement le premier morceau de la pièce qui fut composé, elle la résume à quelques égards, et les curieux pourront y retrouver en germe les principaux motifs qui servent de points de repère à l'œuvre. Le second couplet ne diffère point du premier; toutefois, entraînées par l'exemple et touchées de pitié, les jeunes filles l'accompagnent, en chantant à demi-voix les deux derniers vers. Mais à la troisième reprise, Senta, saisie d'une inspiration soudaine, la figure illuminée, se tourne vers le portrait et dans un élan superbe (*allegro con fuoco*) elle s'écrie : „Que je sois donc celle qui te délivre ! Puisse l'ange de Dieu me montrer à toi ! C'est par moi que tu obtiendras le salut !"

Aux dernières paroles de Senta, un jeune homme a paru sur le seuil de la chambre : c'est Erik, son fiancé. „Le père arrive", dit-il. Aussitôt, oubliant la sinistre légende, les jeunes filles s'éloignent et leurs caquets se traduisent par un petit ensemble syllabique à quatre parties, vif, spirituellement tourné et du meilleur style d'o-

péra-comique. Resté seul avec Senta, Erik lui raconte un rêve qui l'a profondément troublé la nuit précédente. Il voyait s'approcher du rivage un navire inconnu ; deux hommes en descendaient ; l'un, le père de Senta, l'autre, l'homme du portrait ; ils entraient dans la maison, Senta se jetait aux pieds de l'étranger, et tous deux, prenant la fuite, disparaissaient sur l'Océan. Avec une émotion croissante, Senta a écouté ce récit, et tout à coup, comme si elle s'éveillait de sa longue extase: „Il faut que je le voie, dit-elle, il faut que je meure pour lui", et le pauvre Erik, éperdu, désespéré, se précipite hors de la maison, criant avec épouvante : „Elle est perdue ! mon rêve disait vrai."

Tel est le sujet de ce remarquable duo, simple et touchant au début avec son triste refrain : „Si mon cœur, hélas ! éclate de douleur, alors dis-moi, Senta, qui parlera pour moi ?", dramatique et puissant vers la fin, avec le récit plein de couleur du songe d'Erik. Au moment où, replongée dans ses rêveries, Senta murmure encore à demi-voix, comme se parlant à elle-même, le refrain de la ballade : „Ah ! cette femme fidèle, quand la trouveras-tu, pâle navigateur !", la porte s'ouvre brusquement et Daland paraît accompagné du Hollandais. Le coup de théâtre

est réussi, malheureusement la présentation beaucoup trop longue de l'étranger par son nouvel ami en atténue un peu l'effet. Ce morceau, un air véritable, a bien quelque entrain et une certaine rondeur qui ne semble pas en désaccord avec le personnage; mais ce n'en est pas moins une sorte de hors-d'œuvre musical, écrit surtout en vue de l'interprète qui peut y briller à loisir, se complaire dans les sons qu'il file, et roucouler même un point d'orgue (!), un des derniers probablement qu'aura écrits Wagner, il y a de cela quelque quarante ans.

Pourtant le bonhomme Daland veut mener rondement les choses. Présentation, déclaration, échange de promesses, célébration du mariage, sans doute aussi sa consommation, il souhaiterait que tout cela se fît le même jour, et il s'éloigne discrètement, pour ménager un tête-à-tête aux futurs époux. Ce nouveau duo présente, par son allure chevaleresque, un contraste curieux avec celui d'Erik et de Senta, et est couronné par une admirable phrase de la jeune fille : „Je connais les devoirs sacrés de la femme“, qui résonne fièrement, comme un véritable cantique en l'honneur de la fidélité.

Une ritournelle pimpante marque le retour de Daland, qui, parti depuis cinq minutes, vient

déjà savoir si le pacte des fiançailles est conclu, et s'écrie naïvement: „Vous avez, je pense, au gré de vos cœurs, donné cours à vos sentiments! Senta, mon enfant, dis, es-tu prête? — Voici ma main", répond-elle simplement. Quelques mesures d'ensemble d'un court trio forment ainsi la coda de cet acte, et tandis que les fiancés renouvellent leurs serments, l'une résignée, l'autre rendu à l'espérance et confiant dans l'avenir, le père voit ses vœux accomplis et ne se tient plus de joie.

Le troisième et dernier acte est court; mais il contient pourtant une scène chorale longuement développée et qui emprunte au cadre où elle se joue une couleur très poétique. Nous voici par une nuit claire dans le petit port, bordé de rochers, où se dresse la maison de Daland. Au fond deux navires, assez rapprochés l'un de l'autre, l'un sombre, silencieux, comme enveloppé d'une ombre fantastique, c'est le vaisseau du Hollandais; l'autre au contraire illuminé, plein de bruit et de vie. Les matelots norvégiens sont sur le pont, buvant, fumant, chantant et dansant. Après quelques mesures d'entr'acte où se retrouvent un fragment du duo d'Erik et de Senta et la ritournelle qui encadre le présent

ensemble, tous entonnent un chœur à quatre parties : „Pilote, repose-toi, pilote, viens avec nous, hohé ! hého !“, chœur non seulement bien traité, mais sonore et vigoureux d'accent. Puis, comme dans *le Prophète*, des jeunes filles s'avancent portant sur la tête des corbeilles pleines de provisions, et leur colloque avec les marins fournit la matière d'un épisode charmant, semé de traits piquants, amusants même, et animé par une verve musicale du meilleur aloi. On se moque à plaisir de ce navire mystérieux dont les habitants semblent morts, et les facéties basses et vulgaires des matelots contrastent plaisamment avec l'ironie plus douce et plus timide des jeunes filles, qui n'osent porter leurs victuailles à cet équipage inconnu, et aux offres réitérées desquelles rien ne répond qu'un silence effrayant.

Après le départ des marchandes, un spectacle étrange se déroulait jadis, la lutte terrible, désespérée, du vaisseau hollandais contre une tempête surnaturelle qui soulevait les vagues et les éclairait sinistrement, tandis qu'autour du vaisseau norvégien l'air et la mer demeuraient paisibles comme auparavant ; les deux équipages se renvoyaient leurs chants tour à tour gais et farouches, jusqu'à l'instant où, comme au brusque dénouement d'un rêve, la vision s'évanouissait.

Ce tournoi musical d'un nouveau genre, cette lutte à gorge déployée jointe au déchaînement fantastique de tous les éléments, avait un caractère de sauvage grandeur, dont une musique rude et passionnée accusait encore le relief. L'économie peu sérieuse de quelques minutes a fait couper cette scène qu'il est permis de regretter.

Nous touchons à l'épilogue du drame. Erik vient d'apprendre le mariage de sa fiancée ; vainement il lui reproche ses serments oubliés, en soupirant une cavatine sentimentale, qui, à ce moment de l'action, peut passer pour inutile (Senta s'est donnée à un autre et ne se reprendra plus), lorsqu'un simple malentendu achève de brusquer le dénouement. Le Hollandais est survenu, il a vu son rival prendre la main de celle en qui il avait foi ; il se croit trompé, et, donnant à son équipage le signal du départ, il s'éloigne rapidement du rivage. Mais Senta gravit le sommet des falaises qui dominent la mer, et, de là, criant au voyageur damné : „Gloire à ton ange libérateur ! Gloire à sa loi ! Regarde, et vois si je te suis fidèle jusqu'à la mort !“, elle se précipite dans les flots. Le navire s'abîme et sombre au même instant. Alors s'élève au-dessus de la mer la double image des deux fiancés que la mort a

unis pour l'éternité, et, dans la lumière magique où leurs silhouettes enlacées se détachent, le Hollandais et Senta apparaissent transfigurés. Cette scène finale ne manque pas de grandeur, et, pour la traiter, le musicien s'est montré digne du poète ; une sorte de passion farouche, de rage fébrile l'agite et l'entraîne ; il souffre, il pleure, il trouve des accents désespérés, et l'habileté de la facture contribue encore à mettre en valeur ce qu'il a lui-même appelé le „coloris caractéristique du sujet légendaire".

On sait quelles circonstances singulières empêchèrent la représentation du *Vaisseau fantôme* à l'Opéra de Paris. Il suffira de les rappeler en deux mots, sauf à renvoyer le lecteur au très intéressant tableau que l'auteur a tracé de ses vicissitudes au tome I (pages 21 à 24) de son „Essai d'une autobiographie". Chargé par M. Léon Pillet, à qui Meyerbeer l'avait recommandé, d'écrire un opéra en deux ou trois actes, Wagner lui remit le scenario du *Vaisseau fantôme* avec prière de le transformer en un livret français. On juge de sa surprise, lorsque M. Pillet parla d'acheter ce scenario qu'il se proposait de confier à un autre compositeur, promettant au reste de monter une œuvre de lui avant *quatre ans*. „J'appris, ajoute Wagner, que mon canevas

avait déjà été remis à un poète, Paul Foucher, et je vis que je le perdrais sous un prétexte quelconque, si je ne consentais pas à sa cession. Je n'eus donc rien de plus pressé que d'exécuter mon sujet moi-même en vers allemands.“ Les curieux trouveront une appréciation comparative des deux textes de Wagner et de Paul Foucher dans la „Biographie de Wagner“ par Glasenapp (Leipzig 1876, T. I, p. 117 à 119).

Cinq cents francs d'indemnité avaient été alloués au compétiteur déçu dans son attente; à ce prix il lui fallut supporter l'humiliation de voir son ex-poème passer entre les mains d'un autre, et, revêtu de sa nouvelle forme musicale, aborder la scène de la rue Le Peletier. L'œuvre de Dietsch, il est vrai, n'eut que *onze* représentations : c'était une compensation pour l'amour-propre de Wagner, dont le véritable *Hollandais volant* commençait alors sa course à travers l'Allemagne, avec un succès qui ne l'a plus quitté.

Par ses tendances nouvelles, cet ouvrage avait toutefois plus étonné d'abord que charmé. A Dresde notamment, où Wächter et Mme Schrœder-Devrient le créèrent, on releva des négligences et des fautes; on blâma l'exagération des développements, la puissance excessive de l'orchestre, la fréquence de la déclamation substituée à la mé-

lodie traditionnelle. Peu importe, le bruit même fait autour de la pièce profitait à son auteur et devenait une chance de succès. Après Dresde, ce fut le tour de Riga; de Cassel, où le vieux Spohr monta lui-même la pièce de son jeune ami et ne lui ménagea pas les félicitations; de Berlin, de Leipzig, de Munich, en particulier, où le manuscrit avait été présenté jadis et écarté par le directeur, M. de Kustner, sous prétexte que la chose ne convenait pas au goût allemand, d'où cette aigre réplique de Wagner : „Je croyais au contraire qu'elle pouvait convenir seulement à l'Allemagne, car elle touche à des cordes qui ne résonnent que dans le cœur des Allemands."

Des critiques formulées à l'apparition du *Vaisseau fantôme*, quelle est celle qui subsiste au bout de quarante ans? Nos oreilles sont habituées à de tels déchaînements de sonorité, que ceux-ci ne nous assourdissent plus guère; la mélodie pour la mélodie se fait de jour en jour si rare, que nous trouvons là, au contraire, de quoi satisfaire amplement notre goût; bien des hardiesses de ce temps lointain sont devenues les procédés courants d'aujourd'hui; tout au plus pourrait-on relever encore un abus singulier des trémolos et des mesures à quatre temps. Étant données les 4305 mesures dont se compose la parti-

tion, nous en trouvons d'une part 2800 𝐂 et 𝐂, soit plus de la moitié, contre 229 à 3/4 par exemple; et de l'autre 1336 de trémolo, soit presque le tiers de l'ouvrage. Dans les deux premières scènes le rapport est même tout à fait hors de proportion, puisque 614 mesures en donnent 321 de trémolo, soit plus de la moitié : ces chiffres ont leur éloquence.

Quoi que l'on pense de ces menues critiques, l'œuvre reste dans son ensemble curieuse et attachante à plus d'un titre. On devine qu'en y travaillant, Wagner ne perdait pas de vue son cher et vénéré modèle, Weber; il variait l'exécution, mais s'inspirait du même esprit. Tous deux s'efforcent de rompre avec la tradition; ils veulent obéir à leur nature et non plus aux conventions; ils entendent rester Allemands et faire acte d'Allemands. *Le Freischütz* est la légende de la forêt; *le Hollandais volant* est la légende de l'Océan, et, comme le chef-d'œuvre de Weber, il représente aussi un des types les plus achevés de ce que l'on est convenu d'appeler l'opéra de demi-caractère. Comment l'Académie de musique ne songe-t-elle pas à emprunter à l'Europe ces trois petits actes qui figurent au répertoire de tous les théâtres? La pièce est intéressante, très mélodique, courte, encadrée dans un décor pitto-

resque; elle n'exige pour interprètes qu'une forte chanteuse dramatique, un baryton, une basse chantante, et un second ténor, de tous les oiseaux rares, le moins rare; elle réunit enfin toutes les conditions voulues pour accompagner notre traditionnel ballet, et, sans débourser 200,000 francs, peut-être inscrirait-on ainsi à l'actif du répertoire un succès d'honneur et d'argent.

TANNHÄUSER

L'histoire a gardé le souvenir d'un tournoi musical qui se livra dans les premières années du treizième siècle au château de Wartburg, en Thuringe, où parurent les principaux chanteurs de l'époque, et dont sortit vainqueur le célèbre Wolfram d'Eschenbach. D'autre part un ancien lied allemand raconte les amours étranges du chevalier Tannhäuser et de la déesse Vénus. De ces deux aventures assez adroitement rapprochées est sorti le libretto de *Tannhäuser*. „C'est, a dit Baudelaire, la représentation des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu.“ Certes la donnée n'est pas neuve, et, sans sortir du domaine de l'opéra, *le Freischütz*, *Faust* et surtout *Robert le Diable* ont un point de départ analogue. Mais il appartenait à Wagner de broder des variations originales sur ce vieux thème, et nul autre que lui, sans doute, n'eût eu la hardiesse de nous montrer dans les bras de la

déesse antique le héros d'un drame moyen âge où le pape lui-même finit par jouer un rôle.

Hâtons-nous de le dire, Vénus, dans la pensée du poète, n'est plus la divinité radieuse qui domine le monde, et dont l'éclat rayonne avec la splendeur du jour. Les dieux ont fui dans les ténèbres du moyen âge. Le „Crépuscule", comme Wagner écrira plus tard, les a touchés de son aile. Vénus, avec sa cour de faunes et de sirènes, s'est réfugiée au sein de la terre, dans une grotte profonde, où il semble qu'elle se cache comme si elle avait honte de sa propre beauté. Lorsque la toile se lève, Tannhäuser repose à ses pieds. Nymphes et bacchantes traversent la scène, emportées dans une ronde bruyante à laquelle répond de loin, comme un écho, le chant des sirènes. Les danses cessent un moment, puis recommencent, et arrivent au dernier degré d'impétuosité, jusqu'à l'instant où une sorte de langueur se fait sentir et met fin à cette scène mimée. La grotte se remplit alors de vapeurs épaisses et ne laisse plus voir que Vénus et Tannhäuser demeurés seuls dans leur attitude première.

Pour traiter ce long épisode, dans lequel il se refusait à voir le prétexte d'un ballet, Wagner a conçu une sorte de symphonie d'un tour nouveau, d'une allure superbe et passionnée. Le motif

principal a déjà figuré dans l'ouverture que nous analyserons plus tard. Le lecteur se rappelle cette phrase grimaçante, aigre, qui se détache sous le continuel trémolo des violons. Emportés en un tourbillon, les instruments à cordes semblent s'élancer du fond de l'orchestre pour en escalader les sommets; ils retombent, ils reviennent à la charge; ils se précipitent de nouveau. Tout cet orchestre grince et gronde, coupé seulement par le chant poétique des sirènes, seize mesures dont les quatre premières sont exposées tout d'abord, et s'interrompent mystérieusement sur le troisième renversement de la septième diminuée. Cet accord, souvent pauvre et vulgaire, devient ici délicat et pénétrant; le long retard de la septième aboutissant à un accord de tierce mineure et quarte augmentée caresse doucement l'oreille; il y a là comme une note typique que nous retrouverons un jour aussi fraîche, aussi pure au premier acte du *Rheingold*. Les sirènes sont les sœurs des filles du Rhin et déjà leurs voix se confondent.

La tempête s'est apaisée de nouveau, le formidable mugissement des instruments à vent résonne encore pour s'éteindre peu à peu, cette fois, dans un vaste *diminuendo* longuement préparé et sûrement conduit. En ce moment Tannhäuser relève

la tête, comme s'il sortait d'un rêve. Il veut fuir; il supporte impatiemment cette vie de délices factices. Vénus essaye de distraire le chevalier de ses sombres pensées; elle lui présente une harpe et l'invite à chanter encore l'amour, à retrouver, pour célébrer ses triomphes et ses joies, les sublimes accents qui l'ont vaincue elle-même. Tannhäuser, pris d'une résolution subite, se redresse dans un mouvement de rage et de noble fierté et chante en effet. Il dit la gloire de la déesse et sa beauté radieuse; il dit aussi ses propres souffrances, ses désirs inconscients de liberté, et par trois fois retentit ce chant d'ivresse. A l'étonnement de Vénus, à son courroux, il n'oppose qu'un mot, toujours le même: „partir!" La volupté l'énerve: „il aspire à la douleur". Les trois fois la mélodie se reproduit sans variantes, très carrée, très franche, avec quelque chose de fougueux et de véhément. En revanche l'accompagnement se modifie et s'anime; non seulement la tonalité de chaque couplet s'élève d'un demi-degré, mais le tracé même du dessin de l'orchestre se complique avec une sorte de régularité voulue, de précision minutieuse, assez rare dans l'œuvre de Wagner pour mériter d'être signalée.

Vénus, tour à tour interdite et résignée, mêle à peine sa voix aux accents du chevalier. Une

seule fois elle intervient: „Mon bien-aimé, lui dit-elle, viens, laisse-toi conduire“, et sous la pédale supérieure des violons frémissant à l'aigu, cette adorable phrase se glisse séduisante, pleine de promesses; au loin, les sirènes renouvellent une fois de plus leur appel amoureux. Mais le charme est rompu; le mortel, égaré un instant, a retrouvé son énergie et sa raison. „Pars donc, s'écrie Vénus, en un suprême défi; pars, mais tu reviendras!“; et la grotte enchantée disparaît, tandis que par un changement de décor d'un contraste ingénieux, Tannhäuser, immobile à sa place, se retrouve au milieu d'une forêt, dans une vallée qui s'étend au pied de la Wartburg.

A gauche, sur une avancée de rocher, un jeune berger joue du chalumeau, et la naïveté de cet enfant, son insouciance, traduites à merveille par une mélodie très simple, d'une fraîcheur et d'une grâce exquises, forment une double opposition, d'abord avec l'attitude troublée de Tannhäuser, perdu dans ses rêveries, ensuite avec la gravité pleine de noblesse et de recueillement des pèlerins qui vont à Rome implorer le pardon de leurs fautes, et dont le cortège s'avance à pas lents. Ce superbe chœur d'hommes, justement célèbre, est composé à quatre parties, sans accompagnement. Seul le pâtre continue, comme

au hasard, ses variations sur le chalumeau, et mêle aux pieux accords sa note champêtre. Il se tait lorsque les pèlerins passent auprès de lui; alors il s'incline avec respect; puis agitant son chapeau en signe d'adieu: „Dieu vous protège! leur dit-il; Dieu protège votre pèlerinage! Priez pour une pauvre âme!"

Tout à coup résonne le bruit de plus en plus distinct et rapproché d'une fanfare de chasse. Un cor fait entendre son appel joyeux; un autre plus lointain lui répond; la forêt s'emplit de bruit et de mouvement. Hermann, landgrave de Thuringe, arrive au lieu du rendez-vous, et ses compagnons viennent l'y rejoindre peu à peu, sans profiter de l'occasion pour entonner le traditionnel „chœur des chasseurs", discrétion dont le mérite revient au bon sens du compositeur, et vaut une mention. Dans ce pénitent agenouillé ils reconnaissent leur ami disparu, leur rival aux tournois poétiques, le chevalier chanteur Tannhäuser. Ils l'interrogent, ils le sollicitent de rester parmi eux. Le malheureux résisterait encore si le nom d'Élisabeth, prononcé par l'un d'eux, n'achevait de dissiper son rêve. De la bouche même de Wolfram il apprend qu'Élisabeth, la nièce du landgrave, n'était pas insensible au charme de sa voix, et que, depuis son

brusque départ, elle n'anime plus de sa présence les cours d'amour dont elle était la reine. Un tel aveu doit rendre l'espoir à ce cœur troublé. Tannhäuser redevient le chevalier d'autrefois, et le landgrave et ses amis célèbrent dans leurs chants le retour inespéré de l'ami qu'ils croyaient à jamais perdu.

Telle est la situation dramatique de cette scène finale, qualifiée trop légèrement par quelques-uns de „septuor à l'italienne". La coupe générale du morceau est bien plus libre, plus indépendante; les lignes n'ont plus cette régularité voulue et prévue qui enferme le jet mélodique dans un moule de convention. S'il est vrai que la coda puisse affecter les allures d'une strette, du moins se produit-elle sans le secours de ces inévitables accords qui, seize mesures durant, et même davantage, annoncent une fin sans cesse retardée et indéfiniment ajournée par les mêmes ressources harmoniques. De plus, il est bon de noter que les répétitions, obligées dans la forme soi-disant classique de ces sortes de morceaux, ne se rencontrent pas ici. Dans la première partie du finale, ce qu'on pourrait appeler l'exposition, la phrase en *la*, très courte d'ailleurs, par laquelle Wolfram salue si noblement l'ami retrouvé, est reprise en partie seulement par l'orchestre sous

les tenues des voix; le même arrangement se rencontre dans le finale proprement dit où la délicieuse phrase en *ré* de Wolfram: „Était-ce un charme, un saint pouvoir", se transforme et devient le point culminant de l'ensemble. Ce qu'on ne peut nier, en tout cas, c'est l'effet musical de ces sept voix d'hommes dont les parties, parfois plus apparentes que réelles, ne s'en marient pas moins avec une incontestable originalité et une ampleur singulière.

Le deuxième acte nous introduit au château de Wartburg. Élisabeth est heureuse de revoir cette vaste salle des fêtes où elle n'entrait plus depuis la disparition de Tannhäuser, et sa joie s'exhale en un chant plein d'une fière allégresse, présenté d'abord par l'orchestre, sous forme d'entr'acte, avant le lever du rideau. Wagner le qualifie d'*air*, sans doute en souvenir de son maître Weber dont on reconnaît encore l'influence dans la concision de la phrase et le tracé des contours; mais ce n'est déjà plus une mélodie dans le sens habituel du mot; c'est un élan joyeux, un cri de triomphe, que souligne et anime le perpétuel *agitato* de l'accompagnement. Le duo suivant ne mérite pas les mêmes éloges. Sans doute l'aveu d'Élisabeth confessant son amour à

Tannhäuser, témoigne d'un certain éclat; sans doute dans la disposition générale plus d'un détail a son prix; la manière notamment dont les voix se mêlent vers la fin est gracieuse et non sans mérite; mais l'ensemble pèche par un défaut toujours rare chez Wagner, même en ses œuvres de début, l'absence d'originalité.

L'heure du tournoi, du concours des chanteurs a sonné. Élisabeth et son oncle viennent se placer à droite, sur le devant de la scène, pour recevoir leurs nobles invités dont le défilé sert de prétexte à cette marche fameuse, le premier, sans contredit, de tous les morceaux de *Tannhäuser* qui soit devenu populaire en France, type achevé d'une des formes musicales à la fois les plus attrayantes et les plus dangereuses, car il y faut sauver de la banalité la franchise nécessaire de motifs en dehors, précis, nets et régulièrement agencés. Peu à peu tous les gradins de la salle se sont remplis, et six concurrents ont pris place sur des sièges réservés : Tannhäuser, Wolfram d'Eschenbach, Walter de la Vogelweide, Biterolf, Henri le Scribe et Reimar de Zweter. Le landgrave, ayant à sa droite Élisabeth, prononce, sous forme de récitatif largement déclamé ce que nous appellerions le discours d'ouverture, et pose le sujet à traiter : approfondir la nature

de l'amour. „Qui le pourra, ajoute-t-il, qui chantera le plus dignement l'amour, que celui-là reçoive le prix des mains d'Élisabeth, que sa demande soit aussi haute, aussi hardie qu'il voudra, je prendrai soin qu'elle soit exaucée."

Sur une délicieuse ritournelle d'orchestre, presque classique en sa forme, quatre pages recueillent dans une coupe d'or, qu'ils présentent ensuite à Élisabeth, les noms des concurrents, et la lutte commence. Wolfram, Walter, Biterolf, célèbrent à tour de rôle l'amour pur et chaste, la joie idéale des cœurs qui s'attirent, les sublimes rêveries des êtres qui s'aiment par l'esprit et non par les sens, improvisations souvent empreintes d'une réelle noblesse, quoiqu'un peu trop uniformes d'accent, et d'une similitude fâcheuse de mesure et de coupe. L'assemblée applaudit. Mais Tannhäuser a relevé la tête. De telles approbations ont secoué sa torpeur. Il dit, lui, le plaisir et l'ivresse de la chair, la soif qui déssèche les lèvres brûlantes, et, s'enflammant de plus en plus, il entonne, dans une sorte d'extase infernale, l'hymne passionné qui jadis a retenti dans la grotte mystérieuse de la déesse, mais avec rage cette fois. „Pauvres humains, s'écrie-t-il enfin, vous qui croyez connaître l'amour, partez, allez au Vénusberg!"

Ces mots impies ont déchaîné l'orage. L'indignation est à son comble. Les assistants se sauvent, épouvantés de tant d'audace. Seuls le landgrave, les chanteurs et les chevaliers sont restés. Ils tirent l'épée et vont châtier le sacrilège, lorsque, faisant à Tannhäuser un rempart de son corps, Élisabeth arrête ces bras menaçants: „Arrière, dit-elle! Qu'est-ce que la blessure de votre glaive auprès du coup mortel que j'ai reçu de lui? Il peut se repentir et vous ne devez pas ravir au pécheur son espérance!“ Cette héroïque supplication coupe en deux la première partie de ce long finale et forme un des beaux mouvements dramatiques qui existent au théâtre. Au point de vue musical, c'est aussi la déclamation lyrique dans sa plus noble simplicité, dans sa plus touchante beauté.

La jeune fille a gagné sa cause. Tannhäuser a courbé la tête. Les cris de haine ont cessé; les épées se sont abaissées, et toutes les voix se confondent en un chant de commisération et de pitié. La phrase est large, bien vocale, et se prête à merveille aux savantes complications des parties. Vers la fin, le crescendo obligé avec son brusque effet de *piano* succédant au *forte*, puis l'interruption subite de l'orchestre, forçant les chanteurs à terminer *diminuendo* et sans accompagne-

ment, sont des effets malheureusement connus et qui assignent une date à l'œuvre. Quelques taches de ce genre se retrouvent encore dans la seconde partie du finale marquée par l'intervention du landgrave, qui, bannissant le coupable, lui indique le chemin du salut. Voici que les pèlerins passent, gagnant la Ville Sainte au prix de mille fatigues. C'est l'espoir du pardon; c'est la délivrance. „A Rome, s'écrie Tannhäuser éperdu, à Rome!"

Cette scène évoque, par l'importance de ses dimensions, par la disposition de l'ensemble comme par l'agencement des détails, le souvenir de ces finales, dont le modèle, venu d'Italie, se modifia sur la terre de France et revêtit une forme plus large, plus imposante, entre les mains de Meyerbeer et d'Halévy. Remarquons que l'auteur ne disposait ici que d'une voix de soprano, la partie d'Élisabeth, et qu'il devait la ménager habilement pour l'opposer avec succès, c'est-à-dire avec effet, aux masses chorales des voix d'hommes qui dominaient tout l'ensemble. En réalité, cette dernière partie du finale se compose d'une seule phrase, très longue, il est vrai, puisqu'elle comporte cinquante-quatre mesures, et très large, solennelle, pompeuse comme un chant d'église. Exposée une première fois par les ténors et les basses dont les nombreuses par-

ties suivent la mélodie, pour ainsi dire, note à note, et lui tressent une harmonie d'accompagnement riche et serrée, la phrase est redite *in extenso* et sans variante par le soprano; elle se déroule alors plus claire, plus lumineuse, tandis que le chœur la soutient par une sorte d'arpège vocal dont les diverses notes passent d'une partie à l'autre, se répondant, se complétant, fragments d'accords dont la réunion forme un tout sonore et puissant. Pour finir, une coda longuement développée, qui n'est plus un chant proprement dit, mais une suite d'accords scandant la mesure, et soudés les uns aux autres avec une variété qui n'admet pas la répétition, pendant qu'à l'orchestre continue à se dérouler avec une évidente obstination un contrepoint dont la trame solide enveloppe en quelque sorte tout cet ensemble, depuis la première jusqu'à la dernière mesure. Ajoutons qu'en dépit de grandes beautés, l'excessive étendue de ce finale est rendue plus sensible encore par l'uniformité des mesures dont 472 sur 509 sont à quatre temps. (La célèbre bénédiction des poignards compte seulement 32 mesures de moins, mais présente une bien autre variété rythmique.) Aussi l'usage a-t-il fait pratiquer des coupures qui l'allègent et le ramènent à de justes proportions.

L'entr'acte du second acte reproduit par anticipation l'air d'Élisabeth; l'entr'acte du troisième reproduit de même, à l'exception de quelques mesures au début, le récit du voyage à Rome que va faire tout à l'heure Tannhäuser. Remarquons en passant que, dans ses ouvrages postérieurs, Wagner ne se serait plus permis un procédé aussi expéditif: ou il eût supprimé l'entr'acte, ou il l'eût écrit de manière à lui donner une valeur propre, une raison d'être véritable.

La toile se lève sur le décor du deuxième tableau du premier acte. Wolfram descend des hauteurs qui dominent la vallée et promène sa rêverie dans la forêt silencieuse. Lui aussi il a aimé, il aime; mais l'aveu de son amour expire sur ses lèvres, et il assiste, témoin discret, à la scène touchante du retour des pèlerins. Élisabeth, prosternée aux pieds d'une statue de la Vierge, cherche des yeux celui qu'elle attend toujours. Vain espoir: Tannhäuser n'est pas parmi eux. Ce chœur des pèlerins emprunte à celui du premier acte son second motif, l'espèce de marche harmonique montant par intervalles de tierce mineure et d'un effet si pénétrant; encore est-il présenté ici avec le rythme ternaire; mais le premier thème est nouveau, ou du moins n'a figuré que dans l'ouverture. C'est lui qui se développe avec

tant d'ampleur sous l'accompagnement caractéristique des violons dont nous parlerons plus loin.

Cependant les pèlerins ont lentement défilé. Leurs derniers accents se font entendre encore, puis se perdent dans le lointain, sans orchestre, interrompus bizarrement sur un accord de septième dominante qui ne se résout pas, et dont le vague rapport avec la tonalité présente a dû passer en son temps pour un gros germanisme.

Ici nous trouvons la prière bien connue d'Élisabeth, si expressive malgré sa contexture un peu flottante, placée, comme celle de *Rienzi*, au seuil du dernier acte, mais d'un sentiment mélodique très différent, et un morceau plus célèbre encore, la romance de l'étoile. Par son tour personnel et poétique, par la richesse du récitatif qui l'encadre, par le dessin heureux de la phrase principale, par les ressources qu'elle offre pour faire valoir la voix de baryton, cette page exquise restera longtemps un des meilleurs arguments à invoquer lorsqu'il s'agira de confondre ceux qui accusent Wagner de n'être pas „chantant“, comme on dit vulgairement, c'est-à-dire de ne pas trouver des mélodies. Combien en pourrait-on citer, dans le répertoire contemporain, d'aussi pures, d'aussi franchement belles?

Mais nous touchons au dénouement que prépare le long récit, durement qualifié jadis et reconnu magnifique aujourd'hui, du pèlerinage à Rome. Scribe aurait trouvé là le canevas d'un acte entier; Wagner a préféré ne pas montrer le tableau et le raconter. C'est le récit épique substitué au drame proprement dit; mais si le système prête le flanc à la controverse, la musique s'impose d'elle-même par sa gradation d'intérêt, sa variété relative, sa puissance d'expression. On souffre avec Tannhäuser pendant la première partie du voyage, où la dureté de cet accompagnement pénible et comme âpre trahit les difficultés du chemin; on espère avec lui quand le chant des fidèles résonne sous les voûtes sacrées, appelant la clémence de Dieu; avec lui, enfin, on retombe écrasé sous la main qui maudit, anéanti par la réponse impitoyable du pontife qui a dit au lieu de pardonner: „Si tu as partagé ces voluptés criminelles, si tu as enflammé ton cœur au feu de l'enfer, c'en est fait, tu es damné pour jamais. De même que cette crosse dans ma main ne se parera plus d'une fraîche verdure, ainsi jamais tu ne verras dans la fournaise infernale refleurir pour toi la délivrance.“ Aussi comprend-on que, révolté, le malheureux songe à reprendre la route du Vénusberg. Vainement

Wolfram cherche à le retenir. Tannhäuser a invoqué la déesse aimée. Au milieu des nuages qui, peu à peu, couvrent la scène, Vénus se laisse entrevoir, répondant à l'appel du chevalier, et, comme jadis, l'attirant de sa voix caressante. C'est en quelque sorte la situation de *Robert le Diable*, à la fin du cinquième acte, entre Alice et Bertram qui se disputent le cœur du héros prêt à succomber. Seulement, tandis que Meyerbeer construit là un trio de toutes pièces, avec tous matériaux nouveaux, Wagner se borne à reproduire, sans grands changements et jusque dans la même tonalité, la scène du premier acte. Comme dans *Robert*, enfin, Wolfram, remplaçant Alice, triomphe au nom de la morale et de la vertu. Il prononce le mot magique d'Élisabeth, qui pour la seconde fois ramène le pécheur; les nuages se dissipent et l'apparition infernale s'évanouit.

Un cortège arrive du fond de la vallée; en tête les pèlerins, puis des seigneurs portant un cercueil entouré de feuillage où repose à découvert le corps d'Élisabeth. „Sainte Élisabeth, priez pour moi", s'écrie Tannhäuser en s'agenouillant devant le cadavre, et il tombe lui-même pour ne plus se relever. Mais à ce moment la puissance de la prière et la force de l'amour ont produit un miracle. La crosse du pèlerin s'est couverte de

verdure, et de pieuses mains la portent triomphalement, tandis qu'un chant de gloire monte au ciel pour célébrer le pardon du pécheur et la bonté du Tout-Puissant.

Il peut sembler étrange de terminer l'étude d'une œuvre dramatique par l'ouverture qui justement lui sert de début. Mais de tels morceaux ont indifféremment la signification d'une préface ou d'une table des matières, surtout lorsqu'ils sont, comme celui-ci, la mise en œuvre peu modifiée de quelques motifs de la pièce. Le chant des pèlerins du troisième acte, d'une part; de l'autre, des fragments de la scène du Vénusberg, c'est-à-dire la pantomime infernale, le chant de volupté du chevalier et l'appel amoureux de la déesse en marquent les points de repère. Il ne reste plus qu'à admirer la large ordonnance de l'ensemble, l'heureuse opposition de ces divers thèmes entremêlés, symbolisant par leurs retours la lutte du ciel et de l'enfer, enfin la puissance de sonorité dont l'explosion, savamment préparée, magnifiquement soutenue, trahit la main d'un maître. Nous admirons de même, à l'encontre de Berlioz, le dessin continu que tracent les violons dans la coda et qui se déroule avec une sorte d'opiniâtreté au-dessus du chant fondamental. L'effet en est irrésistible, et la critique qu'en fait Berlioz est

d'autant plus surprenante que lui-même avait donné dans le finale de *Roméo et Juliette* le modèle de ce curieux dessin. Certes, il eût plus justement fait de blâmer l'abus, déjà signalé par nous, de la mesure à quatre temps. Des 4777 mesures dont se compose *Tannhäuser*, 3094 sont à quatre temps, 1202 à 2 temps, 163 à 3/4, 149 à 6/8, 106 à 6/4, 46 à 2/4, 13 à 3/2 et 4 à 12/8. D'autre part, si l'on considère que les types C et ₵ ont de grands points de ressemblance et sont même assez voisins pour qu'au cours de l'ouvrage l'auteur écrive les mêmes motifs au moyen de l'une ou de l'autre mesure indifféremment; si l'on observe que la célèbre marche, par exemple, est marquée ₵, quand pour tout le monde c'est un quatre temps nettement défini, on peut additionner ensemble ces deux quantités, et on arrive au total général, pour 4777 mesures, de 4296 mesures C et ₵, ce qui dénote un manque de proportions évident.

La première représentation de *Tannhäuser* à Dresde, le 19 octobre 1845, n'eut qu'un demi-succès. On connaît cette boutade de la *Dresdner Abendzeitung* : „Celui qui a échappé dans cette circonstance à l'ennui, peut se considérer désormais comme invulnérable à ses coups.“ Les autres journaux se montrèrent à peine plus bienveillants.

Mais bientôt Wagner devait, grâce au patronage affectueux de Liszt, l'ami des mauvais jours, obtenir une revanche éclatante à Weimar. Dès lors toutes les scènes de l'Allemagne tinrent à honneur de monter *Tannhäuser*, qui était, en somme, un ouvrage consacré, lorsqu'eut lieu, en 1861, la funeste épreuve devant le public parisien.

On trouvera ailleurs, c'est-à-dire partout, le détail des péripéties de cette lutte mémorable qui creusa entre l'art musical français et l'art musical allemand un fossé profond que ni le temps ni les efforts n'ont pu réussir à combler, qui causa de part et d'autre des blessures d'amour-propre cruelles, de toutes, les plus longues à guérir, et qui nous aliéna définitivement Wagner, jusque-là adversaire digne, sinon aimable, courtois, sinon prudent, mais devenu par ce fait seul, suivant le mot adopté plus tard, vers la fin de l'Empire, un irréconciliable.

Depuis, les années ont passé ; l'auteur est mort ; les haines artistiques se sont calmées. Des brutalités de la discussion un jugement s'est dégagé auquel se rallie maintenant la majeure partie du public modéré, intelligent et équitable ; *Tannhäuser* reste une œuvre d'art très remarquable, intéressante, non seulement au point de vue relatif du temps où elle a vu le jour, car il ne

faut pas oublier que *le Prophète* n'avait pas encore paru, et que l'auteur était tout juste âgé de trente-un ans quand il y travaillait, mais intéressante au point de vue absolu de la valeur esthétique. Le sort d'un opéra est fixé d'ordinaire en peu d'années. Les uns meurent en naissant : les mauvais ; les autres meurent jeunes : les médiocres. Lorsque l'un d'eux a franchi le cap de la quarantaine, on est en droit de présumer qu'il fera bail avec le siècle et passera plus ou moins pour un chef-d'œuvre. Tel semble le cas de *Tannhäuser*. En 1845, il est accueilli froidement ; en 1861, il est sifflé ; en 1885, il se montre par fragments sur toutes les affiches des concerts de Paris et soulève l'enthousiasme. Deux choses retiennent encore les directeurs de nos théâtres, la nationalité et la personnalité du musicien. Lorsque de telles considérations sont invoquées contre un ouvrage dramatique, quarante ans après son éclosion, l'affaire est entendue, et la cause de l'auteur est gagnée.

LOHENGRIN

Représenté pour la première fois à Weimar, le 28 août 1850, *Lohengrin* est peut-être, de tous les opéras de Wagner, celui qui a le mieux servi la cause et les intérêts de son auteur. Le succès se montra dès la première heure, et les années, en s'écoulant, l'ont répandu et confirmé avec tant d'éclat, tant d'insistance, que, sur la valeur même de l'œuvre, le doute aujourd'hui n'est plus permis. En Allemagne, en Europe, en France excepté (encore d'importants fragments ont-ils été maintes fois applaudis dans nos concerts), partout l'épreuve a réussi et l'on peut expliquer sans peine la raison tout artistique de cette bonne fortune.

Le poème, bâti sur deux légendes ingénieusement combinées, est poétique, sobre de couleur, aisément intelligible, et, pour nous autres Français, moins versés que nos voisins dans l'étude de la littérature chevaleresque du moyen âge, il a l'avantage de rappeler quelques situations que nous goûtons d'autant mieux qu'elles nous

sont plus familières. Telramund et Ortrude, par exemple, se reprochent mutuellement leur crime, comme le font ailleurs Macbeth et lady Macbeth. Elsa, jeune, belle, heureuse, mais victime de sa coupable curiosité et perdant le bonheur par sa propre faute, pourrait s'appeler Ève ou Psyché. Plus encore que le choix du sujet, la forme de la musique devait satisfaire la majorité des auditeurs. D'une part, en effet, toutes les traditions de l'ancien opéra ne sont pas répudiées ; la „mélodie pour la mélodie“ se montre même dans quelques morceaux singulièrement bien venus, tels que la marche et le chœur des fiançailles ; la division par scènes semble plus nominale que réelle, et la jointure n'est pas telle qu'on ne puisse distinguer avec netteté la coupe des duos et des ensembles. D'autre part, la rhétorique musicale nouvelle a fait un pas important et risque ses premières applications : le rôle des phrases caractéristiques, des thèmes fondamentaux commence à se dessiner ; l'essai d'une réforme se laisse pressentir, et, grâce à ce double courant d'idées, *Lohengrin* peut se faire agréer, et par les disciples de l'école, gardiens d'une tradition qu'ils y retrouvent encore, et par les partisans de la révolution, adeptes des théories avancées qu'ils y saluent déjà.

Si la bibliographie wagnérienne suffit à remplir une bibliothèque, les études sur *Lohengrin* doivent en occuper tout un rayon, et le fameux prélude, à lui seul, a fait couler bien des flots d'encre. Il s'agit là, en définitive, d'un effet de *crescendo* et de *diminuendo* systématiquement voulu et même avec une rigueur telle, que, suivant la remarque ingénieuse de Berlioz, la figure musicale en représente assez bien l'architecture générale. La mélodie, d'une saveur étrange, apparaît tout d'abord dans les hauteurs de l'orchestre, où les violons l'exposent aussi *piano* que possible; insensiblement elle descend, et, pour suivre son chemin, se confie aux clarinettes et aux hautbois qui la promènent dans un registre moins élevé, dans une région harmonique plus tempérée; prise alors, serrée pour ainsi dire, entre les violoncelles et bassons qui au-dessous maintiennent l'harmonie, et les violons qui au-dessus tracent leurs broderies discrètes mais persistantes, elle avance comme si elle faisait effort pour se dégager; elle prend corps, si l'on peut ainsi parler, et s'affirme plus nettement, jusqu'au moment où le secours des trompettes et trombones lui donne enfin son maximum de puissance et d'intensité. Alors elle décroît peu à peu, elle remonte vers les

sommets d'où elle est venue, toujours plus faible et plus ténue, et elle finit par s'éteindre dans un suprême et imperceptible murmure.

Faut-il nécessairement trouver à ce prélude une signification symbolique? Wagner y voit une troupe d'anges apportant aux chevaliers du Saint-Graal la coupe sacrée et regagnant ensuite les célestes hauteurs. C'est, d'après Liszt, un temple merveilleux se reflétant „dans quelque onde azurée ou reproduit par quelque nuage irisé"; d'après Baudelaire, la vision même du paradis. „En l'écoutant, dit l'auteur des *Fleurs du mal*, je me sentis délivré des liens de la pesanteur et je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase faite de volupté et de connaissance....." De tels commentaires, loin de rien éclaircir, risquent fort de tout embrouiller. Ne vaut-il pas mieux, laissant de côté tout ce fatras allégorique, se contenter d'admirer simplement cette préface mise par l'auteur en tête de son œuvre, et s'incliner sans phrase devant cette merveille d'élégance et de goût, portique sublime qui se dresse à l'entrée d'un palais bâti par le génie.

Le décor du premier acte nous montre une prairie sur les bords de l'Escaut, près d'Anvers. A la veille de reprendre les hostilités contre

l'ennemi héréditaire, les Hongrois, Henri l'Oiseleur a réuni ses vassaux, et, tenant une cour plénière, leur demande un appui que ceux-ci n'hésitent pas à lui promettre. Mais cette raison n'est pas la seule qui a déterminé sa venue. Un événement mystérieux prive le Brabant de son chef naturel, et laisse le pays en proie aux discordes intestines. Le dernier duc est mort, laissant une fille, Elsa, et un jeune fils, Godefroid. Celui-ci a disparu tout à coup, et, conseillé par sa femme Ortrude, Telramund, proche parent du défunt, accuse Elsa de la mort de son frère. „Terrible est ton imputation, s'écrie le roi, que l'accusée comparaisse !"

Toute cette exposition, que l'abondance des récitatifs et l'absence d'action proprement dite rendent un peu froide, témoigne pourtant d'une sobriété voulue, d'une simplicité même qui n'exclut pas toute grandeur. Appelée à voix haute par le héraut, Elsa s'avance, vêtue de blanc, et, dans une sorte d'extase, raconte les détails d'une vision étrange : un chevalier à l'armure d'argent lui est apparu pendant son sommeil et lui a juré de la secourir. Ce délicieux récit, d'une expression si chaste, si pure, se développe conformément aux procédés qui deviendront plus tard la manière habituelle de Wagner : soit, à la partie

vocale une série de notes déclamées plutôt qu'un chant proprement dit, et à l'orchestre la véritable mélodie se composant de deux motifs adroitement entremêlés et destinés à se produire souvent, celui du Prélude et celui du Finale du premier acte ; tout cela d'ailleurs dans la demi-teinte de sonorités fines et discrètes.

Pour résoudre la difficulté, le Roi décide de recourir au jugement de Dieu. Telramund se déclare prêt à combattre, mais qui soutiendra la cause d'Elsa ? Interrogée, la malheureuse avoue ne plus compter que sur le héros de son rêve ; pour prix de sa valeur, elle lui donnera son cœur et sa main, si tel est son désir. Quatre trompettes placées aux quatre points cardinaux sonnent l'appel, fanfare très simplement composée avec les notes de l'accord parfait, et pourtant typique, car on la reconnaîtra plus d'une fois au cours de l'ouvrage ; puis le héraut proclame solennellement : „Si quelqu'un est venu ici pour soutenir en champ clos, au jugement de Dieu, Elsa de Brabant, qu'il s'avance !“ Neuf mesures sans accompagnement, neuf mesures de récitatif, mais qui par leur noble allure, valent un morceau tout entier.

Trois fois l'appel se fait inutilement entendre. Elsa tombe à genoux ; sa voix monte et grandit

peu à peu, émue, désolée, pourtant pleine encore d'espérance et de foi : „O Seigneur ! dis maintenant à mon chevalier qu'il me secoure dans ma détresse !“ et, commencée en *la* ♭ mineur, cette admirable phrase s'achève en *la* majeur par une série de modulations d'une ineffable douceur et d'un raffinement exquis. Voici venir au fond de la scène une nacelle traînée par un cygne et, dans cette nacelle, un chevalier se tient debout. Chacun se presse pour contempler le prodige. C'est un échange de questions, de réponses, d'exclamations volant de bouche en bouche et se croisant dans l'air de la façon la plus habile et la plus musicalement expressive. La mélodie reste à l'orchestre, c'est le thème déjà entendu dans la plainte d'Elsa et qui servira au finale du premier acte. Mais sur ce canevas, deux chœurs d'hommes mêlent leurs voix et se répondent dans un désordre apparent de l'effet le plus réaliste. Les notes semblent jetées au hasard dans une partie ou dans l'autre ; là une seule, ici deux, plus loin un groupe de sept ou huit, pouvant simuler une phrase, et le bruit va croissant à mesure que l'intérêt devient plus grand jusqu'à l'explosion suprême : „Miracle ! il est arrivé un miracle !“ au moment où l'inconnu aborde à la rive, salué par des fanfares retentissantes.

Au double point de vue du drame et de la musique, c'est une des plus magnifiques entrées que puisse rêver un héros d'opéra. Descendu de sa nacelle au milieu de ces personnages d'attitudes et de physionomies si variées, Lohengrin attache son regard sur le cygne qui vient de l'amener; il lui dit adieu, et cette courte mélodie, où se devine une sorte de tristesse contenue, même de vague inquiétude, est demeurée célèbre. Notons, en passant, dans cette phrase expressive, l'absence de toute tonique, jointe à l'uniformité voulue d'une suite de cadences sur la dominante, procédé curieux auquel pourrait bien revenir une part du résultat obtenu.

Avant de combattre pour Elsa, Lohengrin fait jurer à la jeune fille de ne jamais chercher à savoir „ni de quelle contrée il arrive, ni quel est son nom, ni quelle est sa nature", serment décisif, puisqu'il sert en quelque sorte de pivot dramatique à tout l'ouvrage, et justement caractérisé par un thème expressif qui se présente ici pour la première fois, mais reviendra souvent par la suite, et qu'on pourrait nommer, suivant le mode allemand, le motif du „serment de discrétion" ou de „la foi jurée". Cependant les témoins mesurent la lice; le héraut proclame les conditions du combat; le Roi invoque le secours du ciel; la lutte

commence, et bientôt Telramund succombe, terrassé par Lohengrin qui lui fait grâce de la vie, tandis qu'Elsa se jette avec enthousiasme dans les bras de son sauveur et que la foule acclame le héros victorieux en poussant des cris d'allégresse.

On conçoit l'intérêt dramatique de ce superbe finale, une des pages maîtresses de l'œuvre, où quelques longueurs inutiles ne sauraient compromettre l'effet d'une série de fragments de toute beauté, comme le fier appel du héraut, comme le défi de Lohengrin, comme la furieuse réponse de Telramund avec sa succession hardie d'accords durs et heurtés, comme enfin l'explosion suprême où se combinent toutes les ressources de l'orchestre sonnant à pleins cuivres, et des voix mêlées, étagées par endroits, au point de présenter jusqu'à onze parties réelles ; où jusqu'au bout se maintient cette allure héroïque, cette fierté martiale que le compositeur a su traduire avec une incomparable puissance et un merveilleux éclat.

Le deuxième acte a pour cadre l'intérieur du burg d'Anvers, et se décompose, pour ainsi dire, en deux parties, se jouant l'une dans les ténèbres de la nuit, l'autre au lever du jour, la première

occupée par deux grands duos, la seconde, par une longue scène finale. Ortrude, que nous avons vue dans l'acte précédent, mais sans trop entendre le son de sa voix, tient ici la première place. Figure bizarre, énigmatique, que nous retrouverons un jour plus compliquée, plus raffinée encore sous les traits de Kundry dans *Parsifal*. Restée païenne et à demi sorcière, elle poursuit une double tâche : d'abord rendre la confiance à son mari, Telramund, qui, vaincu, banni, regarde avec rage ce burg d'où pour toujours il doit s'éloigner ; ensuite se venger d'Elsa, en tâchant de verser dans son âme le poison du doute, en lui donnant à entendre que ce futur époux est d'une étrange origine, et qu'il pourrait bien un jour disparaître par le même enchantement qui l'a amené.

Nous n'essayerons point de critiquer la donnée scénique de ces deux duos successifs, d'en démontrer même, ce qui serait aisé, l'inutilité ; nous ne chercherons point à justifier la rencontre peu vraisemblable de ces deux rivales, à expliquer comment Elsa, une princesse, passe sur un balcon la fin de la nuit qui précède la cérémonie de son mariage, comment elle pousse la compassion jusqu'à pardonner, sans plus d'hésitation, à celle qui voulait sa mort, et jusqu'à lui rendre tout

ou partie de ses charges, en l'invitant à se joindre au cortège qui doit l'accompagner à la cathédrale. Mais on ne lira pas sans intérêt ni profit ces longues pages musicales. Les stances d'Elsa rêvant aux étoiles ont un grand charme poétique; la péroraison du duo avec Ortrude est traitée avec une noble ampleur, et se complète en outre par une admirable ritournelle d'orchestre. Quant au premier duo entre les époux vaincus et maudits, sa couleur sombre, ses accents sinistres l'ont rendu depuis longtemps célèbre en Allemagne. Deux thèmes s'y rencontrent, l'un, celui du „serment de discrétion" entendu au premier acte, l'autre pour la première fois présenté et destiné par ses contours cherchés, ses modulations heurtées, ses tonalités indécises, à caractériser l'âme perfide, tortueuse, hypocrite d'Ortrude.

Ainsi a-t-on pu trouver là (quoique, le parti pris n'étant pas absolu, l'épreuve demeure incertaine) une application remarquable des motifs caractéristiques circulant à l'orchestre et formant la base du développement symphonique, tandis que la mélodie proprement dite reste écartée de la partie vocale.

Au moment où le soleil commence à dorer le sommet des tours, le peuple envahit peu à peu la

scène. Les pimpantes sonneries de trompettes saluant l'aurore et réveillant le burg silencieux, l'entrée de la foule dont les instruments à cordes traduisent bien le gai bourdonnement, les proclamations du héraut annonçant la mise au ban de l'empire de Telramund, proclamations courtes, mais justes d'accent et sobrement expressives, les réponses du chœur aboutissant à une sorte d'éclatant cri de guerre, tout cela compose un ensemble musical très mouvementé, rappelant à quelques égards la manière pompeuse des Meyerbeer et des Halévy. C'est alors que, se rendant au Munster, Elsa, suivie de toute sa cour, traverse la scène aux accents d'une marche religieuse, souvent exécutée à Paris et justement célèbre. Des deux motifs qui la composent, le premier, en *mi* ♭, a cette allure solennelle, cette gravité nuancée de tristesse qui convient aux chants de l'Église; le second, en *si* ♭, est plus élégant, plus mondain, mais, passant en *mi* majeur, il s'enrichit sur la scène des accords simples et puissants d'un double chœur; un petit divertissement de huit mesures, où les violons accompagnés de harpes exposent un chant très lié, doux et expressif, soude les deux parties de la marche et ramène l'air initial où les chœurs et l'orchestre se fondent en un formidable tutti.

Accueillie par les vivats du peuple, Elsa va gravir le perron du Munster, lorsque Ortrude se dresse devant elle, refusant de marcher plus longtemps à sa suite. Elsa lui reproche son ingratitude et son hypocrisie; Ortrude réplique en s'attaquant à l'honneur même de ce chevalier qui refuse de dire sa naissance et son nom. Un dialogue s'engage ainsi entre les deux rivales, hautain, agressif, coupé par les exclamations significatives du peuple. Trois fois Ortrude prend la parole, et, les trois fois, son chant se tient curieusement sur les limites du récitatif mesuré et de l'air proprement dit; sans doute, la coupe semble régulière, de quatre en quatre mesures; mais les dessins, les contours des phrases se correspondent rarement et ne se répètent jamais: exemple précieux à citer de cette manière mixte qui caractérise *Lohengrin* et en fait l'opéra de transition par excellence.

Attirés par le bruit, Lohengrin, le roi, les comtes et les nobles de Saxe et de Brabant sont sortis du palais, et leur arrivée, saluée par la fanfare caractéristique de „la victoire“ (finale du premier acte), marque le point de départ du finale du second. Elsa s'est réfugiée près de son fiancé qui d'un simple regard fait reculer Ortrude, quand Telramund, surgissant à l'improviste,

recommence à son profit le coup de théâtre amené par sa femme à la scène précédente. „Vous avez mal surveillé, dit-il, le jugement qui m'a ravi l'honneur, en épargnant à celui que je vois radieux devant moi toute question. Je lui demande, moi, son nom, sa patrie, sa condition.“ Le chevalier interpellé dédaigne de répondre; mais Telramund s'est rapproché d'Elsa et, comme le démon tentateur, il distille son mortel venin. „Laisse-moi lui enlever une parcelle de son corps, et le secret qu'il te cache, tu le verras à découvert.“ — „Jamais, jamais!“ — „Je serai près de toi cette nuit, appelle-moi!“ Lohengrin alors, se détournant, les aperçoit tous deux. „Arrière Telramund, arrière Ortrude, crie-t-il d'une voix terrible, et que jamais plus ne vous rencontrent mes yeux! Elsa, parle maintenant! Veux-tu me poser la question fatale?“ Pour toute réponse la malheureuse s'élance vers son sauveur. A ce moment les orgues retentissent dans le Munster, les cloches sonnent, le cortège reprend sa marche solennelle, et le Roi, ayant Lohengrin à sa gauche, Elsa à sa droite, pénètre dans le sanctuaire où l'union des époux doit être consacrée.

Très animé, très riche de couleur et d'accents, ce grand finale, un peu trop long peut-être, n'em-

prunte plus rien aux formules italiennes, et se déroule sans plan musical bien précis; le contour de son architecture serait même malaisé à tracer. On y retrouve seulement, enchâssés, quelques-uns des motifs connus, la fanfare du combat, le thème de „la foi jurée“ et surtout la phrase typique d'Ortrude, sur laquelle est bâtie la première partie de l'ensemble. L'accusation portée par Telramund n'est au fond qu'un récitatif, mais plein de force, brillamment écrit pour les notes hautes du baryton et d'un grand effet; la réponse de Lohengrin a cette fierté sereine du héros que sa pureté céleste protège contre les attaques humaines; les chœurs enfin sont traités avec un luxe de parties et un souci de l'harmonie vocale qui ne contribue pas peu au magnifique résultat de sonorité obtenu ici. Remarquons enfin que le premier motif de la marche religieuse sert de coda, et que, par une sorte de coquetterie, l'auteur a su le renouveler en variant les six parties de chant, tandis qu'il maintenait la même disposition d'accompagnement.

Le troisième acte est précédé d'une introduction qui, dans la pensée de Wagner, forme une espèce de tableau musical à part, destiné à traduire dans l'orchestre ce qu'il ne tenait pas à

montrer sur la scène: „le bruit et les magnificences de la fête des noces.“ Tout le monde connaît aujourd'hui cette page étincelante et popularisée par les concerts sous le nom un peu inexact de *marche nuptiale;* car le premier motif de ce qui sert de *trio* pourrait seul être qualifié de *tempo di marcia.* Le reste éclate et vibre d'une gaieté bruyante, presque féroce. La sonorité, grâce à la disposition des cuivres, y atteint un degré de puissance qu'on ignorait encore et qu'on n'a pas dépassé depuis; la vigueur s'y dépense avec une fougue presque surhumaine, et l'on doit croire, en effet, qu'un souffle héroïque a passé là.

Sur une coda de vingt-quatre mesures qui termine l'entr'acte et le raccorde au chœur suivant, le rideau se lève et découvre la chambre nuptiale. Au fond, par la porte de droite, entrent les femmes qui conduisent Elsa; par la porte de gauche, les guerriers et le Roi qui conduisent Lohengrin. Au moment où les deux troupes, précédées de pages portant des flambeaux, arrivent au milieu de la scène et s'arrêtent, huit jeunes filles s'en détachent et tournent par trois fois à pas lents autour des fiancés que le roi embrasse cérémonieusement; puis le cortège se reforme. Lorsque tous ont quitté l'appartement,

les portes sont fermées du dehors, et le son va s'éteignant peu à peu.

On a fait observer que la première mesure de ce chant nuptial était identique à la première mesure d'un finale resté célèbre des *Deux nuits* de Boïeldieu. Soit! Mais il suffit de considérer les mesures suivantes dans les deux morceaux pour voir quel chemin différent peuvent se frayer, tout en partant du même point, deux maîtres de génie si opposé. Par son tour simple et naïf, par sa tenue calme, presque chaste, par sa sonorité discrète et voilée, ce chœur forme avec l'intermède qui précède le plus heureux contraste. Comme dans le chœur des messagers de *Rienzi*, comme dans le chœur des fileuses du *Vaisseau fantôme*, la phrase est franchement mélodique et nettement rythmée. L'harmonie à quatre parties (1er et 2e dessus, ténors et basses), harmonie qui, malgré deux ou trois négligences, doit sembler parfaite à qui sait les procédés cavaliers de Wagner en pareil cas; le divertissement qui compose le *trio*, où huit soprani soli dialoguent agréablement avec l'orchestre; la sobriété et la variété des accompagnements, renouvelés les quatre fois où réapparaît le motif principal, tout est calculé et s'impose sans peine, car il est difficile d'imaginer une grâce plus exquise, un charme plus pénétrant.

Enfin, les époux se trouvent seuls pour la première fois, et leurs cœurs vont s'épancher. Mais les suggestions de Telramund et d'Ortrude ont empoisonné l'âme innocente d'Elsa. Sa passion se complique maintenant d'une curiosité malsaine qu'elle ne dissimule plus et qui va la perdre. Contrairement à sa promesse, elle interroge timidement d'abord, et Lohengrin se contente de la détourner de ces pensées en redoublant de tendresses. Comme elle insiste, il la conduit doucement vers la fenêtre, et lui montrant les jardins que la lune éclaire de ses rayons discrets: „Demandons-nous, dit-il, aux suaves parfums qui se répandent dans l'air, d'où ils viennent, et quel souffle mystérieux a pu les apporter?“ Elsa ne veut rien entendre. „Dis-moi ton nom“, s'écrie-t-elle enfin! — „Malheur à toi, répond Lohengrin, qu'as-tu fait?“ A ce moment Telramund et quatre Brabançons soulèvent une tapisserie derrière laquelle ils se tenaient cachés et vont se jeter sur Lohengrin; celui-ci, averti par le cri d'effroi que pousse Elsa, saisit rapidement son épée, et d'un seul coup étend mort à ses pieds son lâche adversaire. Elsa glisse lentement à terre, évanouie. Tout ce drame s'est joué comme en un clin d'œil; mais cette minute a suffi pour dissiper à jamais les rêves de bonheur.

„Portez le mort au tribunal du roi!“, dit Lohengrin aux seigneurs Brabançons qui, demeurés jusque-là dans une attitude suppliante, s'éloignent emportant le cadavre de leur compagnon. Puis, se tournant vers les servantes appelées par lui: „Vous, continue-t-il, pour la conduire devant le roi, parez Elsa, ma douce épouse!“ Et il ajoute tristement: „Là je veux lui répondre, et lui faire connaître la nature de son époux!“

Ce grand duo d'amour, terminé d'une façon si brusquement inattendue et si terrible, n'est pas la partie la moins célèbre de tout l'opéra. On en pourrait critiquer la longueur démesurée, le développement un peu lâche. Onze motifs, en effet, s'y succèdent, bien et dûment caractérisés, onze mélodies avec leur cadence parfaite, onze dessins nouveaux dont pas un ne se reproduit, onze figures de notes dignes d'être qualifiées de *Leitmotiven*. On ne trouve donc pas là cette unité de composition qui deviendra plus tard le *desideratum* de Wagner, la raison d'être, le vrai but de ses essais de réforme, et l'on ne sait plus trop de quel système relève cette grande scène. De l'ancien? non, car les voix y sont traitées dans la manière dialoguée et ne concertent jamais, sauf pendant sept mesures, presque au début. Du

nouveau? non, car l'emploi des thèmes caractéristiques est nul; non surtout, car l'orchestre garde son rôle d'accompagnateur, et, loin de former l'élément prépondérant, loin d'imposer sa direction générale, il se plie docilement aux fantaisies du chant. Mais une fois le système hors de cause, on ne peut qu'admirer sans réserve le détail de l'exécution, la chaleur et l'originalité de l'inspiration, l'éclat soutenu sans défaillance dans les parties de force, le charme traduit sans mièvrerie dans les parties de douceur; qui sait même si cet admirable duo d'amour n'emprunte pas justement à ce caractère de transition, à cette absence de parti pris musical que nous signalions tout à l'heure, un attrait spécial, qui le fera toujours préférer par la majorité des auditeurs aux trois grandes scènes correspondantes de *Tristan*, de *la Walkyrie* et de *Siegfried?*

Au deuxième tableau la scène représente, comme au premier acte, une prairie sur les bords de l'Escaut. De divers côtés arrivent peu à peu les Brabançons qui forment le ban du roi, comtes, porte-bannières, écuyers et valets. Sur un mouvement obstiné de triolets à la basse, des fanfares curieusement variées saluent à leur manière chaque groupe de chevaliers et sonnent tour à tour en *mi* ♭, en *ré*, en *fa*, en *mi* naturel, tandis

qu'une sorte de cantabile se détache par trois fois de l'ensemble et, grâce à son allure plus grave et plus pompeuse, donne au morceau le caractère assez précis d'une marche. Lorsque le roi fait son entrée, les guerriers se rangent sous leurs bannières, et, de toutes parts, sur la scène et dans l'orchestre, les trompettes retentissent; par un ingénieux artifice harmonique, elles entremêlent leurs tonalités diverses et, dans une apparente confusion qui sied à cette scène animée, finissent par donner ensemble ou successivement toutes les notes de la gamme, *ut*, *la*, *mi*, *fa*, *sol*, *si* et *ré*.

Comme au premier acte encore, le roi remercie ses vassaux de n'avoir pas manqué au rendez-vous, mais il le fait cette fois en termes plus concis et plus expressifs. La dernière partie de son discours, reprise en chœur, éclate comme un chant de guerre, comme un appel patriotique, lorsque s'avancent presque simultanément les quatre chevaliers portant le cadavre de Telramund, Elsa accompagnée d'une suite nombreuse de femmes, Lohengrin enfin, grave et triste. Au roi qui, par une phrase, la plus mélodique peut-être de tout son rôle, lui souhaite la bienvenue, Lohengrin répond qu'il se présente non plus en guerrier pour conduire des soldats au

combat, mais en accusateur pour dénoncer au tribunal Telramund d'abord, qui lâchement l'avait attaqué la nuit et dont il a fait prompte justice, Elsa ensuite, qui, prêtant l'oreille aux conseils de la perfidie, a trahi ses serments. C'est comme un retour vers le passé, et, justement rappelés, une foule de motifs des actes précédents se pressent ici, la phrase de „la foi jurée", la phrase du prélude, celle du „combat", celle d'Ortrude, etc. Alors, avec solennité, et devant tous, Lohengrin dévoile ce terrible secret en vue duquel tout le drame est échafaudé et qui, marquant le point d'arrivée de cette œuvre, se trouve également le point de départ d'une autre du même auteur, *Parsifal*. Il dit que dans une terre éloignée, au burg de Montsalvat, un temple magnifique s'élève où des chevaliers veillent sur un vase sacré, le Graal, apporté jadis sur la terre par des anges. Pour prix de leurs services, ces gardiens sont investis d'une puissance surnaturelle, et, envoyés de par le monde pour défendre l'innocence attaquée, ils sont assurés de vaincre. Mais nul ne doit connaître leur origine, ou le charme s'éteint. Il proclame alors son nom, „Lohengrin", et, forcé de punir ceux qui l'ont pressé d'indiscrètes questions, il s'éloigne, comme l'exige Parsifal, son père, pour ne revenir jamais. La musique de ce long et admi-

rable récit est celle du prélude que l'orchestre reproduit à quelques variantes près, tandis que la voix du ténor tantôt suit le chant principal, tantôt greffe sur le dessin de l'orchestre un récitatif mesuré en manière de contre-chant.

Cependant le cygne a reparu sur l'Escaut, traînant sa nacelle. Lohengrin a compris qu'il devait partir et se tourne vers lui. L'adieu au cygne du premier acte devient ici le salut au cygne, car les deux mélodies se font pendant et semblent en partie calquées l'une sur l'autre. En vain Elsa se suspend désespérément au cou de Lohengrin s'arrachant à ses caresses, celui-ci lui adresse le solennel adieu que traduit d'une façon si poignante cette mélodie en *sol*, avec son accompagnement de triolets, syncopés de deux en deux notes, simulant presque le hoquet des sanglots. Il met le pied sur la nacelle et, croyant tenir sa vengeance, Ortrude s'écrie triomphante : „J'ai bien reconnu la chaîne au moyen de laquelle j'ai transformé l'enfant en cygne : c'était l'héritier de Brabant.“ Puis, se plaçant devant Elsa, elle ajoute avec ironie : „Merci pour avoir banni loin de toi le chevalier ! s'il était resté plus longtemps, ce héros aurait aussi délivré ton frère !“ Elle a parlé trop tôt. Lohengrin adresse au ciel une muette et fervente prière. Aussitôt on voit une blanche

colombe planer au-dessus de la nacelle. Le cygne, détaché de sa chaîne, se transforme et prend la figure d'un jeune adolescent, Godefroid, le frère d'Elsa. Les maléfices d'une sorcière l'avaient perdu; la prière d'un innocent l'a sauvé. Les nobles fléchissent le genou, tandis qu'Ortrude pousse un cri de rage. Quant à Elsa, après avoir pressé joyeusement l'enfant sur son cœur, elle reporte ses regards vers le fleuve et tombe sans connaissance. Lohengrin n'est plus là. Comme une tache blanche et lumineuse sur les eaux bleues de l'Escaut, on le distingue encore, mais loin déjà, très loin : c'est la colombe qui a pris la chaîne de la nacelle et qui l'emmène, comme au premier acte le cygne l'avait amenée.

Tel se dessine en ses lignes principales cet opéra dont la valeur, après quarante années bientôt d'existence et de triomphes, n'est plus à découvrir, mais simplement à enregistrer. On a critiqué le choix du sujet et même, le sujet une fois admis, on s'est demandé si l'auteur en avait tiré tout le parti possible, si les tableaux étaient assez variés, les ressorts de l'action suffisants, si quelques naïvetés de détail n'auraient pas pu et dû être évitées. D'autre part, dans la partition, on a relevé de nombreuses redites, des longueurs

fâcheuses; on a signalé l'abus de certaines formules, l'usage, comme toujours excessif, des mesures à deux et à quatre temps; sur les 5030 mesures dont se compose l'opéra, 97 seulement sont à division ternaire: taches légères après tout.

De véritables trouvailles mélodiques comme le prélude, comme l'entr'acte du troisième acte, comme le début du duo d'amour; un emploi discret encore, mais ingénieux toujours, de thèmes caractéristiques, c'est-à-dire nettement reconnaissables; un souci constant de la noblesse et de la justesse dans la déclamation; une merveilleuse entente de l'effet et de la puissance des ensembles, comme au finale du premier acte; la richesse d'une orchestration plus neuve, plus originale que dans les ouvrages précédents, avec le secours fréquent des trompettes et des trombones, avec des tenues de cuivres accompagnant sans fracas pour cela les récitatifs; enfin l'intensité du coloris et son heureuse appropriation au caractère légendaire de l'opéra; voilà plus qu'il n'en faut pour justifier dans le présent et assurer dans l'avenir le succès de *Lohengrin*. Bon gré, mal gré, la France elle-même fera sa soumission, et *Lohengrin* s'y implantera, comme partout ailleurs, parce que c'est l'œuvre de la maturité, conçue et exécutée par

un maître en pleine possession de soi-même, et que, placée, comme nous l'avons dit au début de cette étude, presque à égale distance de *Rienzi* et de *Parsifal*, elle doit ici bénéficier auprès du public de cette situation intermédiaire.

TRISTAN ET ISEULT

Dans ses intéressants *Souvenirs d'Allemagne*, M. Ernest Reyer raconte que, pendant son séjour à Weimar, le compositeur Édouard Lassen lui proposa un soir de lui faire connaître la partition de *Tristan et Iseult*. „Lassen, dit-il, se mit au piano, je devrais dire à l'orchestre, et il joua l'ouverture. Je tournais les pages silencieusement. Le docteur X..., assis dans un fauteuil, s'épanouissait. L'ouverture finie, les récits succédèrent aux récits, et d'autres récits leur succédèrent encore. Je n'apercevais au loin, et de tous côtés, que des horizons de sable; la chaleur devenait accablante, et pas une oasis pour nous reposer, pas le plus petit filet d'eau pour étancher notre soif!... Enfin la voix de Tristan s'unit à celle d'Iseult. Ce que deux hautbois ou deux clarinettes peuvent exécuter, sinon sans inconvénient pour l'oreille, du moins sans difficulté, deux voix, quelque exercées qu'on les suppose, sont inhabiles à le faire, et finissent par produire la plus horrible cacophonie..."

„Au milieu du duo (le célèbre duo d'amour du second acte), j'éprouvai cette folle rage de l'enfant qui, désespérant d'apprendre la leçon qu'on lui a donnée à étudier, trépigne et pleure, ferme son livre avec colère et le jette bien loin de lui. De mes doigts crispés, je frappai tout à coup le clavier comme l'eussent fait les griffes d'un chat furieux, et, mêlant au hasard les mots allemands et les phrases les plus bizarres, je poussai des cris inintelligibles, des sons inarticulés, incohérents, sauvages. Lassen, toujours calme et souriant à demi, continuait à déchiffrer. Je me retournai pour voir quelle mine faisait le docteur. — Il avait disparu. — Alors Lassen s'arrêta, et j'allais le prier de me dire franchement s'il trouvait une grande différence entre la manière dont le duo avait fini et celle dont il avait commencé, lorsque le docteur reparut: „Continuez, nous dit-il; j'étais dans mon cabinet, mais je n'ai pas perdu une seule note. N'est-ce pas que c'est admirable!"

Si nous citons cette page, écrite, il y a vingt ans, par un musicien suspect cependant alors de wagnérisme, et, déjà à cette époque, fervent admirateur de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*, ce n'est pas, on le pense bien, pour le vain plaisir de prendre en défaut l'auteur de *Sigurd* et de *la*

Statue; c'est parce qu'il suffit de rapprocher cet article de ceux qu'ont récemment inspirés à la majeure partie des critiques parisiens les brillantes auditions, au concert Lamoureux, de deux actes de *Tristan et Iseult*, pour se rendre compte de l'extraordinaire mouvement d'opinion qui s'est produit en France en faveur de Wagner.

A l'exemple des rhéteurs et des philosophes, les esthéticiens et les biographes ont, de temps immémorial, aimé à faire trois parts de leur sujet et à diviser, bon gré mal gré, en trois groupes correspondant à autant d'étapes successives, les productions des hommes de génie. C'est dans un dictionnaire classique qu'il nous souvient d'avoir lu cette phrase étonnante : „On distingue dans la manière de Raphaël trois périodes : une première, qui va jusqu'en 1504, où il ne fait guère qu'imiter le Pérugin; une seconde, jusqu'en 1514, où il devient original; une troisième, jusqu'à sa mort, où il *se surpasse lui-même!*"

De telles distinctions, pour n'être pas toujours présentées sous une forme aussi naïve, n'en sont pas moins, le plus souvent, un peu arbitraires. Tout se tient dans l'œuvre d'un grand artiste; la conquête du lendemain est le résultat de l'effort de la veille, et le même homme a pu se montrer parfois vieux étant jeune et rester toujours jeune

étant vieux. Nous accepterons donc, sous toutes réserves seulement, la classification en *trois manières*, généralement admise pour Wagner comme elle l'est pour Beethoven, Rossini, Verdi, et nous rangerons, avec la plupart des critiques, dans une première catégorie les essais du début, quelques opéras non représentés, diverses ouvertures ou compositions symphoniques et *Rienzi;* dans une seconde, *le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin;* dans une troisième enfin, *Tristan et Iseult*, *les Maîtres chanteurs*, *la Tétralogie* et *Parsifal*. A la fin de ce volume, une étude d'ensemble caractérisera le plus complètement et le plus exactement possible la réforme tentée par Wagner. Mais il nous faut dès maintenant, pour la clarté de notre travail, indiquer les traits essentiels de cette réforme, et, avant de suivre l'artiste dans la voie nouvelle où il nous entraîne avec lui, jeter un coup d'œil en arrière, et mesurer le chemin déjà parcouru.

Rienzi, nous l'avons dit, est le seul grand ouvrage dramatique où Wagner se soit plié avec docilité aux exigences de la mode. De bonne heure il comprit qu'à vouloir marcher sur les traces et comme dans les pas mêmes des grands maîtres, il ne s'avancerait pas aussi loin, et que le meilleur moyen pour les égaler était

de faire, non pas comme eux, mais autrement qu'eux.

Avec *le Vaisseau fantôme* les velléités de réforme se montrent, mais vaguement encore. Ensembles et soli n'échappent pas à la coupe traditionnelle, et la plupart des morceaux se rattachent à des types connus. Pourtant la ballade de Senta trahit déjà la personnalité du compositeur, et la façon dont le thème caractéristique du capitaine circule au travers de cet ouvrage ne laisse pas que d'être digne d'attention.

Tannhäuser marque un pas en avant. Sans doute les diverses parties de l'œuvre gardent les dénominations d'usage, mais ces titres peuvent sembler trompeurs, car la belle relation du pèlerinage à Rome, par exemple, qualifiée d'*air*, demeure en fin de compte un récitatif, où une déclamation très serrée s'allie, avec un rare bonheur, aux combinaisons expressives de l'orchestre qui le soutient. De même l'enchaînement des divers numéros entre eux mérite une mention. Les soudures sont moins grossières : qu'on se rappelle en effet l'heureuse transition du Vénusberg à la forêt de Wartburg, et, dans le dernier acte, après le récit de Tannhäuser, l'apparition de Vénus qui justifie le trio ; qu'on se

rappelle enfin avec quelle ingéniosité se marient, au deuxième tableau, la chanson du pâtre et le chœur des pèlerins.

Avec *Lohengrin* les tendances nouvelles s'accusent mieux encore. Plus de division par morceaux. Le musicien semble avouer par là qu'il ne veut déjà plus reconnaître où finit le récitatif et où l'air commence. Il a recours à des appellations moins précises. L'acte se décompose en un certain nombre d'épisodes, par exemple l'accusation, le rêve d'Elsa, le combat, etc., et chacun d'eux prend le nom de *scène*. Nous touchons à la mélodie continue, sans la tenir encore pourtant, car en maintes places, la distinction est évidemment factice, et, pour satisfaire les habitudes de leurs compatriotes, les éditeurs français de *Lohengrin* n'ont pas eu trop de peine à reconstruire une table analytique d'après les procédés d'usage. Si l'on ne rencontre plus de romances proprement dites, les soli de forme strictement mélodique ne font pas défaut. Les duos, il est vrai, ne sont pas tous également concertants; dans celui du dernier acte même, les voix ne sonnent jamais ensemble. En revanche celui d'Ortrude et d'Elsa reste conforme aux traditions dramatiques et vocales. Toute trace de ballet a disparu ; mais on salue encore au passage, comme

une dernière concession au public, un pur hors-d'œuvre musical, le joli chœur des fiançailles. D'autre part le rôle du thème caractéristique commence à se dessiner nettement ; le grand duo qui ouvre le second acte présente la première application un peu soutenue du nouveau système mélodique ; déjà *l'Anneau du Nibelung* brille à l'horizon.

Treize années pourtant s'écoulent depuis *Lohengrin* avant que la révolution musicale éclate, années d'exil et de souffrance où lentement s'élabore cette œuvre gigantesque qui a nom *la Tétralogie*, et que son auteur doit laisser de côté, plus qu'à moitié faite, pour se consacrer à un ouvrage de moins amples proportions et plus propre à la scène, *Tristan et Iseult*. Wagner a enfin trouvé un protecteur puissant, le roi de Bavière, et, dégagé des entraves qui arrêtaient sa marche, il aborde un continent nouveau et y plante résolument le drapeau de la réforme.

Cette réforme, on peut la définir : la substitution du drame musical à l'opéra. Wagner entend que la poésie soit, non la servante, mais la propre sœur de la musique, et il a soin de traiter l'une et l'autre avec un égal respect ; il veut seulement par le secours des *sons* étendre la sphère d'action des *mots ;* il rêve l'union intime

des deux arts, et ne craint pas d'affirmer que „l'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique". Or, pour atteindre un tel but, il devait logiquement prendre la route qu'il a suivie.

S'il s'interdit désormais les duos, trios et morceaux d'ensemble, ou du moins s'il en répudie absolument la coupe traditionnelle, c'est pour se conformer à cette règle de simple bon sens qui veut que, sous peine de ne pas se faire entendre, les personnages d'un drame parlent les uns après les autres. L'exception introduite en faveur des chœurs est conforme à la tradition de l'art grec et devient d'ailleurs d'une application de plus en plus rare. Si, le plus souvent, une sorte de déclamation rythmée se substitue à ce qu'on est convenu d'appeler *airs*, c'est afin de permettre au public de ne pas perdre une syllabe du dialogue et de saisir sans effort les moindres inflexions de voix des chanteurs. Enfin, si l'auteur répète, développe, et combine de mille façons certains contours typiques, des *Leitmotiven*, comme il les appelle, destinés à caractériser les personnages, à rappeler les épisodes essentiels du drame, c'est pour donner aux scènes capitales plus de relief et d'éclat, à l'œuvre entière l'unité

qui manque à la plupart des morceaux pris isolément. Tout cela est donc parfaitement logique, et, dans une certaine mesure, conforme aux doctrines professées jadis par Rameau et par Gluck.

Mais si la théorie est vieille, la mise en œuvre est absolument originale et personnelle; nous l'affirmons hardiment, sans crainte d'être contredits par aucun des trop rares Français qui ont assisté à la représentation des ouvrages de la dernière manière du maître. A dater du jour où il écrit *Tristan et Iseult*, Wagner ne relève plus que de lui-même. Ses conceptions dramatiques, comme ses moyens d'exécution, tout lui appartient en propre, et l'outil musical qu'il s'est fabriqué ne sera plus changé, car on peut dire que, *Tristan*, *les Maîtres chanteurs*, *l'Anneau du Nibelung* et *Parsifal* ont été forgés sur la même enclume. Chacun de ces drames garde au surplus une couleur particulière très tranchée et tout à fait en harmonie avec le milieu choisi. Poème et musique se fondent dans une complète intimité, et, selon la nature du sujet, la mélodie affecte un caractère spécial, plus ondoyante et plus tourmentée avec *Tristan*, plus franche et plus familière avec *les Maîtres chanteurs*, plus héroïque et plus fière avec *la Tétralogie*, plus religieuse et plus mystique enfin avec *Parsifal*.

La légende de *Tristan*, comme celle de *Lohengrin* et de *Parsifal*, nous appartient par droit d'origine ; ce point d'histoire littéraire est aujourd'hui rigoureusement établi. Et pourtant l'aventure amoureuse du chevalier et de la blonde Iseult jouit d'une popularité plus grande en Allemagne qu'en France, où, avant l'apparition du drame de Wagner, on ignorait assez généralement jusqu'aux noms du terrible géant Morold et du débonnaire roi Marke. Cette fable, comme presque tous les récits chevaleresques du temps, est poétique et touchante, mais peu compliquée, naïve parfois. Wagner, s'adressant à un public qui la connaissait par cœur, n'a pas même essayé d'en élargir le cadre, d'en atténuer les invraisemblances, d'en multiplier les épisodes, d'en augmenter l'intérêt dramatique, à la différence de Scribe, par exemple, s'inspirant, pour écrire un opéra, du vieux conte de Robert le Diable. Il l'a plutôt simplifiée, condensée même, et son rôle d'inventeur se borne à la création très heureuse du fidèle écuyer de Tristan, Kurwenal.

Écrit sous l'influence des doctrines de Schopenhauer, dans une période de découragement profond, le poème de *Tristan et Iseult* est d'ailleurs une œuvre bien personnelle, mais dont l'originalité perce surtout dans l'analyse psychologique

de la passion des deux héros, analyse à la fois subtile et puissante, où, comme sur un immense clavier, le poète a fait résonner toutes les cordes de l'amour. De là jaillit l'intérêt si poignant du drame. Des incidents romanesques de la légende, nul au fond n'a cure. Aussi la résumerons-nous rapidement, telle que nous la présente Wagner, sans indiquer les modifications apportées à la version primitive de Luc de Gast, de Thomas de Bretagne et de leurs continuateurs.

Neveu du roi Marke, souverain de Cornouailles, Tristan a délivré son oncle d'un ennemi dangereux, Morold, qui venait chaque année prélever un impôt au nom de l'Irlande. Mais avant de mourir, celui-ci a fait à son adversaire une blessure terrible que seule, paraît-il, a le pouvoir de guérir sa propre fiancée et l'héritière du royaume, la princesse Iseult, habile à composer des baumes et des philtres. Tristan se rend donc sous un déguisement en Irlande, est reconnu à son insu, et payerait de sa vie sa témérité, si, le voyant languissant et faible, Iseult ne dédaignait de le frapper. Revenu sain et sauf, il vante la beauté d'Iseult devant son oncle qui, pour mettre fin à une guerre séculaire, se décide, sur ses instances, à demander la main de la jeune fille, et le charge de cette délicate mission.

Tristan réussit dans son ambassade et fait voile vers la Cornouailles, ramenant à son bord la fiancée conquise pour son maître.

Ces événements, qui pouvaient servir de prétexte à un ou deux actes préparatoires, ou du moins à un prologue, font l'objet d'une série de récits très découpés, assez malaisés même à suivre pour qui n'est pas familier avec la légende bretonne, mais, nous le verrons plus tard, toujours soulignés, commentés, complétés presque, par une musique d'une prodigieuse intensité d'expression.

Ici seulement commence le drame.

Iseult a juré de punir le meurtrier de Morold, et sa haine, qui n'est au fond qu'un amour inconscient, est encore aiguisée par l'indifférence blessante de Tristan. Elle lui propose donc de vider avec elle la coupe de réconciliation. Tristan y consent. Mais au lieu du poison préparé, c'est un philtre d'amour que la suivante Brangœne leur présente, et tous deux boivent, dit le chroniqueur, „la longue misère dont la mort seule les délivrera".

Cependant ils abordent en Cornouailles, où chaque soir Iseult s'échappe du palais du roi pour aller retrouver son amant. Averti par le traître Melot, Marke les surprend une nuit, et Tristan, blessé par Melot qu'il a provoqué, est transporté

par son écuyer Kurwenal en Bretagne, dans l'antique château de ses ancêtres. Il y succombe après avoir eu la consolation suprême de revoir Iseult qui, brisée par la douleur, n'a pas la force de lui survivre. Suivant la légende, „un rosier fut planté sur la tombe de Tristan, une vigne sur celle d'Iseult, et les deux arbustes ne tardèrent pas à se rejoindre, comme s'ils se fussent enracinés dans le cœur des deux amants. L'ardent breuvage qui couvait encore dans ces cœurs morts montra sa force. Les arbustes se penchèrent l'un vers l'autre et s'enlacèrent amoureusement".

Tel est le sujet, le squelette du drame dont les tableaux successifs sont tout indiqués, le pont d'un navire, le jardin du roi Marke, un burg breton, et qui se résume en un très petit nombre d'épisodes: au premier acte, la scène du philtre; au second, un duo d'amour et l'intervention fatale de Marke et de Melot; au troisième, la mort des deux amants. Aussi fallait-il tout l'art raffiné de Wagner, toute la merveilleuse souplesse de son imagination, pour tirer d'un sujet si mince la matière d'un vaste poème, et d'une partition de quatre cents pages.

Berlioz n'a vu dans le prélude de *Tristan et Iseult* qu'une sorte de „gémissement chromatique, rempli d'accords dissonants dont les longues

appogiatures, remplaçant la note réelle de l'harmonie, augmentent encore la cruauté". Juste peut-être au point de vue technique, cette remarque n'a, quant à la sensation produite, que la valeur d'une constatation toute personnelle, et, pour l'immense majorité des auditeurs, l'introduction symphonique de *Tristan et Iseult* se laisse entendre, nous nous en portons garants, „sans douleur". C'est, en réalité, l'épigraphe exacte, parlante, presque obligée de l'œuvre. Cette première phrase aux contours tortueux, cette harmonie troublante qui, dès l'abord, s'affirme par un accord de seconde, quarte et sixte augmentées, à résolution bizarre, ce parti pris de dessins chromatiques ascendants, cet appel mystérieux, interrogateur, de la quinzième et de la seizième mesure, ces cadences finales qui se dérobent sans cesse, ce crescendo formidable, subitement brisé dans une sorte d'écroulement de tout l'échafaudage instrumental, tout cela garde une signification très précise, très curieuse, si l'on se rappelle le sujet du drame, où la fatalité commande, et dont les héros, se débattant en vain contre la destinée, s'épuisent à poursuivre un but chimérique, le paisible assouvissement de leur amour.

Deux tenues de basse sur la dominante relient

le prélude au premier acte. L'ouverture de *Don Juan* s'enchaîne également avec l'air de Leporello, mais ce qui demeure à l'état d'exception chez Mozart est devenu une règle chez Wagner. Aucune interruption, même momentanée, ne doit plus se produire au cours de l'action dramatique, avant la fin des actes; les points, suivant la piquante expression de M. Massenet, sont presque définitivement bannis de la nouvelle ponctuation musicale, et, même lorsque la voix des chanteurs se repose sur la tonique, il est très rare que cette tonique ne soit pas harmonisée par un accord de passage.

Le décor du premier acte représente une tente dressée sur le tillac d'un navire. Iseult est couchée sur un lit de repos; Brangœne, sa suivante, tenant une tenture relevée, regarde d'un côté, par-dessus le bord. Perché dans les vergues et caché aux yeux du public, un matelot chante, sans accompagnement, une sorte de cantilène rêveuse, dont la phrase initiale reste comme suspendue sur la dominante; puis la mélodie se poursuit, semée de points d'orgue, de changements de mesure, d'inflexions de voix, singulier mélange de complication et de simplicité qui se rencontre souvent au fond des chansons populaires.

Aux derniers mots, „ Je souffre, mon enfant, fille d'Irlande, fille charmante et sauvage...“ Iseult a tressailli; „ Qui ose donc me railler ainsi?“ dit-elle, en se tournant vers Brangœne, et un court dialogue s'engage entre les deux femmes, soutenu, à l'orchestre, tantôt par un rappel plus ou moins voilé de la chanson du matelot, tantôt par une suite de dessins tourmentés, saccadés, traduisant, avec une sombre énergie, l'exaltation fiévreuse d'Iseult. Une phrase expressive de Brangœne, accompagnée en accords plaqués, termine cette belle scène, d'allure nettement symphonique, et, tandis qu'Iseult fait demander à Tristan de venir lui rendre hommage, le matelot reprend sa mélancolique rêverie, accompagnée, cette fois, par une suite de pédales à l'orchestre.

Cependant les rideaux entr'ouverts laissent apercevoir le pont du navire, et, à côté de Kurwenal couché, Tristan qui, d'un ton respectueux mais ferme, s'excuse de ne pouvoir se rendre à l'invitation de la princesse: „ Si j'abandonnais à cette heure le gouvernail, comment conduirais-je en sûreté le navire à la terre du roi Marke?“ Ce refus est ironiquement accentué par Kurwenal; dans un chant martial à tournure un peu archaïque, mais fier, hardi, bien rythmé, il rap-

pelle à Brangœne que Tristan ne peut être le vassal de celle qu'il donne en présent à son roi. Cette chanson, dont le refrain sonore (*Tristanruf*) est repris en chœur par les matelots, produit un grand effet scénique, et dessine de pied en cap Kurwenal, un autre Marcel, moins sermonneur, moins solennel aussi que le fidèle serviteur de Raoul de Nangis, et dont le rôle, comme celui du chœur antique, consiste à introduire le calme, la sérénité, dans le conflit tumultueux des passions.

Dédaignée, insultée même, Iseult donne libre cours à sa douleur, et, pour la justifier, raconte à sa suivante le fatal voyage de Tristan en Irlande. Notre dessein n'est pas d'énumérer, après M. de Wolzogen, le patient auteur du *Thematischer Leitfaden* des dernières œuvres de Wagner, tous les motifs typiques dont se compose la partition de *Tristan et Iseult*, ni d'indiquer les continuelles modifications que leur fait subir le compositeur, modifications qu'on sait être un des aspects les plus originaux du système wagnérien.

Dans ce long duo, un chef-d'œuvre de déclamation lyrique, nous nous contenterons donc de signaler, comme autant de points de repère pour l'auditeur, l'exclamation douloureuse d'Iseult : „Il a livré celle dont le silence lui a donné la vie“, deux phrases caressantes de Brangœne,

„Quel délire! chasse ces idées folles“, et „où y aurait-il un homme qui pût ne pas t'aimer“, et surtout le motif initial „*des siechen Tristan*“, sinueux, flottant, qui, après avoir serpenté quelque temps à travers l'orchestre, sans détermination précise de rythme, de ton et de mode, se résout enfin sur ces mots: „La blessure faite par Morold, je la guéris“, par une courte phrase en *la* d'une exquise douceur.

Un appel sonore des matelots, qu'on réentendra plus d'une fois avant la fin de l'acte, rattache cette scène à la suivante. „Debout, debout, femmes“, s'écrie Kurwenal paraissant tout à coup, „nous approchons du rivage“. Et tandis qu'il parle, le cri joyeux des matelots, repris par l'orchestre, passe par les différents groupes d'instruments qui se le renvoient tour à tour. Rien de plus frais, de plus charmant, que ce court épisode symphonique, d'où s'exhale comme un parfum de brise marine.

Nous touchons au point culminant du premier acte. Dans une fière déclaration, d'un sentiment mélodique bien particulier à Wagner, Iseult a de nouveau manifesté sa volonté formelle de s'entretenir avec Tristan. Celui-ci y consent enfin, et son entrée en scène est soulignée et comme rythmée par un prélude orchestral d'un effet sai-

sissant, avec ses sinistres hoquets et ses subits et formidables crescendos.

La première partie de ce grand duo, interrompue deux fois par de nouveaux appels des matelots, paraît un peu longue, quoique dramatique, passionnée, et même semée de véritables trouvailles mélodiques. „Tu oses me railler, s'écrie Iseult! Il était mon fiancé, le noble héros d'Irlande. J'avais béni ses armes, c'est pour moi qu'il allait combattre. Quand il est tombé, mon honneur est tombé avec lui. Dans l'angoisse de mon cœur, je fis le serment, si nul homme ne tirait l'expiation de sa mort, de l'entreprendre moi-même. — Puisque Morold t'était si cher, dit Tristan, reprends maintenant cette épée, et guide-la d'une main ferme et sûre pour ne pas la laisser échapper!" C'est l'exclamation célèbre du *Cid:*

> Je ne t'ai pas voulu dérober ta victime!
> Immole avec courage au sang qu'il a perdu
> Celui qui met sa gloire à l'avoir répandu!

Cependant Brangœne a apporté la coupe fatale, breuvage de mort dans la pensée d'Iseult, de réconciliation dans celle de Tristan, philtre d'amour, en réalité, d'un amour qui couvait inconsciemment dans leurs cœurs et ne doit s'éteindre qu'avec leur vie. Ils la portent à leurs lèvres, et instantanément tous les feux de la

passion s'allument en eux, „C'est Vénus tout entière à sa proie attachée“, et tandis que le motif ou plutôt la série de motifs si caractéristiques du prélude se déroule à l'orchestre, ils se regardent, silencieux, éperdus, abîmés dans une sorte d'extase. Bientôt leurs voix se confondent, suite de cris à peine articulés : „Iseult ! — Tristan ! — Ma maîtresse adorée !“. Enfin un allegro ardent, enfiévré, cahoteux, se relie, par une tenue hardie des voix sur le *la* aigu, à un chœur plein de mouvement et de bruit, que coupent, d'une part la phrase martiale de Kurwenal, „Voici le roi Marke et sa cour“, de l'autre, la déclaration ardente et superbe de Tristan, „Je ne vis que pour toi, suprême volupté !“

L'introduction du second acte se compose d'un groupe d'accords un peu pompeusement qualifiés par M. de Wolzogen de *Tagesmotiv* (motif du jour), et d'une suite de phrases mélodiques, *Thema der Ungeduld*, *Motiv des Liebesrufes*, *Seligkeitsmotiv* (thèmes de l'impatience, de l'appel amoureux, de la félicité), étroitement jointes entre elles, de manière à former un ensemble tout à la fois rêveur et passionné. La toile se lève et découvre un jardin planté de grands arbres dont le noir

profil se découpe sur le ciel étoilé. Attentive, inquiète, Brangœne prête l'oreille au bruit lointain d'une fanfare de chasse obstinément soutenue à l'orchestre par une pédale de *fa*. C'est le roi qui s'éloigne avec sa suite. La sonnerie des cors, qui se répondent dans des tonalités opposées, dont le choc est amorti par l'éloignement, reste plusieurs fois suspendue, comme si l'oreille ne pouvait plus la percevoir à distance, puis s'éteint peu à peu et se confond avec les vagues rumeurs de la nuit. Demeurée seule avec sa suivante, Iseult l'oblige, malgré ses hésitations et ses sombres pressentiments, à éteindre la torche allumée près de la porte d'entrée du palais, signal convenu entre les deux amants. La scène est belle, mais trop développée. L'auditeur partage l'impatience d'Iseult et ne remarque peut-être pas assez, à côté des motifs entendus dans le prélude, la phrase haletante d'Iseult, „Ne connais-tu pas les miracles de l'amour", ainsi que la première apparition du splendide motif *Liebesthema* (thème de l'amour), par où s'ouvrira, avec l'arrivée de Tristan, ce duo, d'une impression ineffaçable, qui résume en quelque sorte la partition tout entière.

Le début se distingue par une incomparable furia. Sur un dessin d'orchestre heurté et fébrile,

qui bientôt se combine avec le motif grandiose „du lien d'amour", les deux héros s'appellent et se répondent dans une suite d'exclamations délirantes. A cette violente explosion succèdent, d'abord une amère et jalouse apostrophe de Tristan au jour, ce jour implacable et hostile qui lui dérobe la vue de la bien-aimée, phrase mélodique superbe que le compositeur diversifiera à l'infini, puis l'invocation non moins belle à la nuit, dont Iseult, comme autrefois Juliette, souhaitait tout à l'heure si ardemment l'approche, rêverie extatique de deux êtres sans défense contre l'amour qui leur prend l'âme dans un alanguissement invincible et divin. A l'exaltation initiale, le calme a succédé pour un moment; ils se mettent comme à l'unisson de la paix des choses. Puis ils s'étreignent, dit le poète, „avec une ardeur de plus en plus profonde", et, au sein de la nuit sereine, chantent ensemble les délices de l'amour et les magnificences du firmament.

Deux fois Brangœne, qui veille du haut de la plate-forme, les prévient que la nuit va finir. Cet avertissement, cette allusion au péril qui les menace, n'est pour eux qu'un prétexte à nouvelles effusions, subtiles et passionnées tout ensemble, comme celle des héros de Shakespeare. Au point

de vue purement musical, cette seconde partie du duo n'est pas inférieure à la première. Deux phrases s'en détachent, le *Schlummermotiv* (motif du sommeil), d'une grande noblesse d'accent, et le *Sterbelied* (chant de la mort), suite de progressions ascendantes, d'un effet extraordinaire, avec lesquelles il semble que les cœurs de Tristan et d'Iseult montent vers l'infini, et se perdent dans les profondeurs mystérieuses de l'éther où l'extase les ravit.

Durant cette longue et magnifique scène, il y a comme des „moments“ à distinguer dans l'état de l'âme des héros de Wagner, et à ces „moments“ correspondent les motifs caractéristiques que nous venons de signaler. Mais à la différence d'un duo comme celui de *Lohengrin*, par exemple, où ces motifs se succèdent purement et simplement, sans plan trop rigoureux, ici, ils se combinent, ils s'entremêlent, ils forment un tout bien homogène, une chaîne dont les moindres anneaux se tiennent fermement soudés. Voilà pourquoi, malgré l'étendue des développements, l'émotion produite sur l'auditeur se soutient, violente, irrésistible; voila pourquoi, si enchevêtrés que paraissent les accompagnements, si compliquées que semblent les harmonies (ces harmonies que Berlioz prétendait ne pouvoir ana-

lyser), l'accent musical est toujours juste, sincère, poignant, et jaillit en quelque sorte du drame lui-même.

La scène qui suit et qui termine l'acte, se peut citer comme exemple des différences profondes que présentent l'esthétique de Wagner et la nôtre. Certes, la catastrophe finale est prévue, et, ne fût-ce que pour laisser l'auditeur sous l'impression du duo d'amour, il eût paru à tout poète français nécessaire, indispensable même, de brusquer les choses. Wagner n'en a pas jugé ainsi. Admettons avec M. Schuré qu'il ait voulu élever le roi Marke au-dessus de ses héros en lui donnant l'âme la plus noble et la moins égoïste; „que ce soit un de ces êtres que les passions n'atteignent pas, dont les moindres actions sont empreintes d'une douceur que la foule taxe de faiblesse“; l'interminable et par trop indulgente homélie qu'il adresse aux amants surpris et que souligne un sombre dessin d'orchestre tel que nous en rencontrerons si souvent dans *la Tétralogie*, n'en reste pas moins singulièrement inopportune, et d'un effet théâtral désastreux. On s'irrite de la placidité vraiment excessive de ce personnage qui permet à Tristan et à Iseult de renouveler leurs serments, de s'embrasser même en sa présence, et l'on applaudit presque à la soudaine

intervention de Melot, intervention mettant fin à ces étranges effusions, et saluée par une explosion formidable de toute la masse orchestrale.

L'agonie du héros, soutenu jusqu'au bout par son écuyer fidèle, qui ne lui survivra pas ; l'attente mêlée d'espérance et d'angoisse de ce navire qui, ramenant la bien-aimée, devait apporter aussi le remède aux blessures du corps et la paix au trouble de l'âme ; l'étreinte suprême de ces deux êtres, victimes d'une erreur, et finissant par succomber l'un près de l'autre, telles sont les étapes qu'il nous reste encore à franchir dans ce dernier acte de *Tristan* que la mort domine tout entier.

Deux courtes phrases mélodiques, la seconde pleine d'angoisse, se partagent le prélude ; elles sont reliées entre elles par une succession d'accords qui montent peu à peu et se perdent dans un *pianissimo* mystérieux.

La toile se lève sur un décor pittoresque représentant les jardins du burg de Tristan. La mer s'étend jusqu'à l'horizon. Tristan est endormi sur son lit de repos. Au chevet du blessé veille Kurwenal, épiant son souffle avec inquiétude. Au loin d'abord, puis de plus en plus près, résonne, doucement jouée sur le chalumeau, la mélodie du jeune berger. Remarquons en passant

que Wagner ne dédaigne pas de mêler à ses héros, même les plus grands, d'humbles personnages qui traversent l'action sans y prendre une part trop intime, qui jettent une note sentimentale ou gaie sur le fond plus sombre du drame, et dont la simplicité naïve charme et repose un instant. Ce pâtre, nous l'avons déjà entendu dans *Tannhäuser*, chanter le printemps et saluer la nature en fête; ici l'air est plus triste, plus étrange, mais non moins original.

Tristan a ouvert les yeux : „La vieille mélodie! s'écrie-t-il, où suis-je donc?“ — „Ne reconnais-tu pas le château de tes pères?“, répond Kurwenal qui, feignant la gaîté, entonne le chant martial du burg, *Kareolmotiv*. Puis des motifs empruntés aux actes précédents circulent à l'orchestre jusqu'au moment où, sous l'empire d'une exaltation croissante, Tristan appelle avec une ironie douloureuse, Iseult, la bien-aimée qui va de nouveau s'avancer dans la nuit et éteindre la torche, signal du rendez-vous. A ce nom d'Iseult, Kurwenal a tressailli : „Iseult, dit-il, mais elle vit, et j'ai envoyé en Cornouailles un homme sûr, qui doit bientôt l'amener ici!“

Un nouveau motif, „le thème de la joie“, vivant, passionné, d'une fougue presque italienne, souligne l'ardente exclamation de Tristan : „Iseult! Elle

approche! La voici qui arrive avec une vitesse intrépide! Le navire! Le navire! Il rase les écueils! Ne le vois-tu pas? Ne le vois-tu pas? — Hélas! reprend Kurwenal avec abattement, aucun navire n'est en vue!" Le berger sert de guetteur, et son air, pivot musical de toute la scène, son air toujours plaintif, dit que rien ne paraît à l'horizon. Alors reprennent les longs gémissements de l'orchestre, motifs entendus déjà, mais traités avec une intensité de douleur de plus en plus vive. Il semble que Tristan s'enfonce avec une amère volupté dans le souvenir des jours passés, agrandissant comme à plaisir sa blessure. Le délire se joue de lui. Il se débat encore, lorsque le berger fait entendre un air joyeux cette fois. C'est le navire attendu qui approche rapidement, qui franchit la passe, qui aborde enfin, et bientôt Iseult se précipite dans les bras de Tristan; mais lui, moins fort contre la joie que contre la douleur, tombe inanimé à ses pieds. Plus de longueurs ici, comme au deuxième acte : tout marche avec hâte, presque fiévreusement. Au motif plein d'élan et de vie, *fröhliche Weise*, un rythme plutôt qu'un thème musical, soutenu par une instrumentation d'une légèreté merveilleuse, a succédé le cri de la passion avec le motif haletant qualifié *Todesfrage*. Nous touchons au dénoûment.

Voici qu'un second navire amène le roi Marke et sa suite. Melot est blessé mortellement en duel par Kurwenal qui, se méprenant sur les intentions du roi, tombe frappé à son tour par un des officiers qu'il a provoqués. Dans une phrase mélodique d'une amère tristesse, Marke se désole d'avoir, comme il le dit, grossi, par cette funeste erreur, la funèbre moisson. Et cependant il manque une victime encore, Iseult, qui, penchée sur le cadavre de Tristan, indifférente au sang versé, regarde sans comprendre et n'appartient déjà plus à la terre. Une extase sereine et douce l'envahit. Alors, sur le dernier motif du duo d'amour, renouvelé, disons même idéalisé par l'action d'une orchestration enchanteresse, elle expire, comme transfigurée, entre les bras de Brangœne.

Un ouvrage aussi complexe risque fort d'être peu ou mal compris à son apparition. Dès le premier soir cependant (10 juin 1865, Munich), poème et musique allèrent aux nues, grâce à l'enthousiasme d'une salle gagnée d'avance aux théories que Wagner avait depuis si longtemps soutenues dans ses écrits, grâce aussi au concours d'artistes éminents, qui tous s'étaient donnés corps et âme à l'œuvre et répondaient aux exigences du compositeur par un dévouement absolu.

Avec les années le succès n'a fait que grandir. Toujours il s'est trouvé des interprètes pour réaliser ces types de héros, toujours un public pour compatir aux misères des deux amants. Aussi faut-il avoir assisté en Allemagne, et surtout à Munich, à une de ces représentations où les acteurs mettent au service des passions qu'ils traduisent, une intensité, une vigueur d'expression inconnues parmi nous, pour comprendre la valeur spéciale de *Tristan*, le charme étrange qui se dégage de cette œuvre et la singulière fascination qu'elle exerce. Rossini se refusait à écrire une partition de *Roméo et Juliette*, parce qu'il ne voyait là, disait-il, qu'une succession de duos, „un avant, un pendant, un après". Moins gêné par un tel scrupule, Wagner n'a pas reculé devant ce triple duo où sont enfermées les trois parties de l'opéra. Il s'est appliqué seulement à ménager la continuité de son *crescendo*, à préparer la catastrophe qui sert de couronnement à l'œuvre, à soutenir jusqu'au bout l'intérêt par la magnificence du style et la justesse de l'expression musicale, et c'est ainsi que le troisième acte, si vide en apparence, s'impose aux plus indifférents par son incomparable noblesse d'accents et sa rude et mâle grandeur. La fatalité, ce grand ressort du théâtre antique, pèse encore lourdement sur les

amours de Tristan et d'Iseult, et cette passion, née dans le trouble de la magie pour finir dans les larmes et dans le sang, emprunte aux drames d'Eschyle quelque chose de leur sombre majesté, de leur *sereine horreur*, s'il est permis d'accoupler ces mots, en apparence si dissemblables.

D'aucuns, l'esprit hanté de solutions réalistes, peuvent critiquer la cause surnaturelle de cette passion, ce philtre d'amour que la main d'une servante substitue par mégarde au philtre de la mort. Mais un tel breuvage n'est-il pas après tout le symbole de ces mille hasards qui président à tant de destinées amoureuses? Une rencontre fortuite, un simple regard suffisent à lier pour la vie deux êtres qui s'ignoraient naguère; d'un germe inconnu naît un mal certain dont le temps ne fait qu'accroître les ravages; la raison et l'honneur se mêlent à la lutte avec des chances diverses, avivent les blessures, prolongent la résistance, et lorsque enfin l'heure approche des dénouements heureux, c'est la mort qui brusquement accomplit son œuvre. Voilà tout le drame de *Tristan*, et si, malgré son point de départ fantastique, il présente un intérêt si vif, c'est qu'il n'est en réalité que la mise en œuvre de sentiments justes, poignants, véritablement humains.

LES MAITRES CHANTEURS

DE NUREMBERG

Parmi les ouvrages de Wagner qui ont vu le jour après *Tristan et Iseult*, l'opéra des *Maîtres chanteurs* est, sans contredit, sinon le plus remarquable, du moins le plus curieux, le plus inattendu, et, nous pouvons ajouter, le plus *essentiel*.

Avec *Tristan*, Wagner a donné la formule définitive de son système. Si, comme nous le constaterons plus tard, il innove encore dans *l'Anneau du Nibelung*, c'est surtout au point de vue des conditions scéniques de la représentation de son œuvre; musicalement parlant, il s'y permet au contraire de légères dérogations à ses principes, par exemple l'usage des récitatifs à vide, sans accompagnement d'orchestre, rigoureusement proscrits de *Tristan et Iseult*. De même, dans *Parsifal*, nous signalerons le fréquent emploi des chœurs harmonisés, comme aussi certains retours à des formules précédemment répudiées. D'ailleurs ces

deux drames sont, comme tous les autres, *Rienzi* et celui qui nous occupe exceptés, empruntés à la légende.

Or, au lendemain de l'apparition de *Tristan*, on était en droit de se demander, d'une part, si ce terrain de la légende n'était pas le seul où la muse dramatique de Wagner pût se donner librement carrière, de l'autre si la comédie, aussi bien que la tragédie lyrique, se prêtait à l'application rigoureuse du nouveau système musical.

C'est à cette double question qu'a répondu victorieusement Wagner, en écrivant *les Maîtres chanteurs de Nuremberg*.

Le nom seul de Nuremberg suffit à évoquer tout un passé lointain et à faire apparaître devant nos yeux, comme en la vision d'un rêve, les vieilles maisons sculptées à larges toits et hauts pignons, les fontaines curieusement ouvragées, les colonnettes, les chapiteaux, les heurtoirs, les lanternes, toutes guipures et broderies qu'aux jours d'autrefois d'incomparables mains ont su forger dans le fer ou tailler dans la pierre. Voilà le milieu pittoresque où s'agitent les Maîtres chanteurs, et nul cadre ne semblait plus propre à faire valoir le tableau de genre que Wagner présentait au public.

Ajoutons qu'au seizième siècle, époque de

l'action, Nuremberg était un coin de terre où, grâce au mouvement des esprits, grâce au génie des artistes, se concentrait une partie des forces intellectuelles de l'Allemagne. Disparue du château des riches seigneurs, la poésie se retrouvait dans la boutique d'humbles artisans; les *Minnesänger* avaient fait place aux *Meistersinger*, et le chevalier Wolfram von Eschenbach avait pour successeur Hans Sachs, un cordonnier! Ses rivaux exerçaient des fonctions à peine plus relevées, et nous rencontrons sur la liste détaillée que donne l'auteur pour les besoins de sa pièce, un orfèvre, un pelletier, un ferblantier, un boulanger, etc. C'est ce petit monde, en effet, qu'il oppose au champion de ses doctrines réformatrices; petit monde dont les puériles vanités, les basses jalousies, les passions mesquines, les travers ridicules sont matière à satire et devaient faire ainsi pencher l'opéra vers la comédie musicale.

Comédie musicale, telle est bien la véritable désignation de cet ouvrage unique, d'inspiration tour à tour poétique ou bouffonne, et que, par habitude sans doute, auteurs et éditeurs qualifient encore d'opéra.

Une admirable ouverture en dessine les grandes lignes, et, comme celle de *Tannhäuser*, symbolise

la lutte des deux éléments aux prises pendant la durée du drame, la routine et le progrès, représentés, l'une par la marche solennelle des Maîtres chanteurs et le thème scolastique qui caractérise leur corporation, l'autre par l'air inspiré qui vaudra au héros de la pièce le prix du concours. Le reste n'est qu'ornements, divertissements, artifices de contrepoint, enchevêtrement de rythmes et de tonalités, procédés dont une science indiscutable fait admirer toutes les hardiesses. Ici, la phrase de Walther s'interrompt subitement comme brisée dans son vol et écrasée sous le poids des lourdes formules de l'école; là, au contraire, elle se superpose victorieusement aux mélodies rivales; ailleurs, c'est le thème des Maîtres chanteurs qui, changeant subitement de caractère, devient, par une ironie malicieuse, un *staccato* léger, piquant, presque irrévérencieux en son enjouement. Plus on avance enfin vers la coda, plus les notes semblent se précipiter, s'entasser dans un fouillis inextricable: désordre factice que doit dissiper une exécution spirituelle et vive de la part de l'orchestre, car il s'agit d'une ouverture d'opéra-comique; et c'est parce que, méconnaissant ce caractère spécial, on dénatura à plaisir les intentions de l'auteur, que, jouée à Paris pour la première fois il y a

seize ans, elle parut alors d'une architecture si lourde et d'une inspiration si monotone.

Le thème initial des Maîtres chanteurs, que reprennent triomphalement, pour clore l'ouverture, toutes les masses instrumentales, se relie sans transition à un fragment de choral, chanté au lever du rideau avec accompagnement d'orgue. La scène représente l'intérieur de l'église Sainte-Catherine. A gauche, vers le fond, on aperçoit les derniers bancs de la nef, où se joue une pantomime assez explicite pour que l'orchestre ait à peine besoin de la traduire entre les pauses du chant sacré. Une jeune fille, en effet, malgré la présence de sa nourrice, paraît beaucoup moins occupée de suivre l'office dans son missel, que de regarder à la dérobée un chevalier, qui, dissimulé derrière un pilier, n'est pas venu non plus dans la seule pensée de s'incliner devant le Seigneur. Bientôt les trois personnages s'abordent. Le nouveau Roméo s'appelle Walther de Stolzing, c'est un jeune seigneur de Franconie; la nouvelle Juliette s'appelle Éva, c'est la fille du riche orfèvre et maître chanteur, Pogner. Les jeunes gens causeraient volontiers; mais la nourrice les surveille de près, et, à la timide question de Walther: „Êtes-vous fiancée?“, c'est elle qui se charge de répondre: „Éva est fiancée, mais elle

ne connaît pas son futur époux, par l'excellente raison que sa main est promise à celui qui triomphera dans le concours de chant annoncé pour demain. " Il n'en faut pas davantage pour exciter la noble ambition de l'amoureux; il se présentera devant les Maîtres chanteurs aujourd'hui même; il se fera recevoir; il concourra, et les aveux déjà très passionnés de la jeune fille lui promettent un succès prochain.

Pendant la fin de cette scène et une grande partie de la suivante, se produit le continuel va-et-vient de jeunes apprentis disposant ce coin de l'église pour la séance des Maîtres chanteurs. Un d'entre eux, élève de Hans Sachs, mis au courant des projets de Walther, veut s'amuser à ses dépens et l'entretient tout d'abord des difficultés qu'il aura à surmonter pour obtenir ce titre convoité de „Maître chanteur". Connaît-il les règles de la „tablature"? Le chevalier avoue son ignorance et prie son interlocuteur de les lui enseigner. L'apprenti David, abusant de sa supériorité, joue au professeur et détaille à grand renfort de mots techniques les secrets de la cordonnerie et de la poésie qu'il mène de front, comme son maître. Le voilà montrant que le chanteur est tout à la fois un musicien et un poète, qu'il doit connaître „le mode court, le mode long, le mode

supra-long, le ton rouge, le ton bleu, le ton vert, l'air du chalumeau, l'air de l'arc-en-ciel, l'air du rossignol", etc., et l'énumération se poursuit impitoyable. Puis viennent les règles du chant, attaque de la note, émission de la voix, respiration; enfin les règles de la poésie, choix des rimes, concordance des termes, etc. David raillerait encore si, les préparatifs de la séance terminés, il ne fallait céder la place aux membres de la corporation.

Un vaste rideau ferme le fond du théâtre et dissimule aux yeux la nef de l'église : à droite, rangées en demi-cercle, les banquettes réservées aux Maîtres chanteurs; au milieu, une petite estrade garnie d'une chaise, d'un tableau noir et de rideaux également noirs, pouvant en quelque sorte enfermer la personne qui s'y place; à gauche, un siège spécial réservé au candidat; au dernier plan, contre le rideau, le banc des apprentis. Voici que les Maîtres chanteurs arrivent par petits groupes, les uns après les autres, causant familièrement; parmi eux Pogner l'orfèvre, père d'Éva, et Beckmesser le greffier, auxquels Walther se présente en exposant son désir d'être reçu. La séance enfin s'ouvre par l'appel à haute voix de tous les membres qui répondent, chacun à sa manière, un „présent!" ou sévère ou plaisant.

Bien des motifs charmants se succèdent et déjà s'entrelacent dans ces deux scènes préliminaires, où brillent, autant que dans l'ouverture, le savoir-faire du musicien, la souplesse de son inspiration et la finesse de son esprit : d'abord la mélodie hésitante et rêveuse qui scande le dialogue embarrassé des amoureux, écho lointain de l'adorable duetto de *Don Juan*; puis, deux dessins typiques de l'orchestre, l'un reconnaissable à sa piquante succession de sixtes, dont la première apparition coïncide avec l'entrée de David, l'autre comme suspendu sur un accord de quinte augmentée; la leçon tout entière du malicieux apprenti dont la verve, contenue au début dans le mouvement modéré d'un gracieux six-huit, éclate bientôt en gerbes de triomphantes vocalises ; enfin, la ronde fraîche et pimpante des compagnons de David qui dansent gaiement autour du professeur improvisé et de son élève. Quant à l'air du concours déjà esquissé dans l'ouverture, c'est non seulement le thème caractéristique de Walther, mais, on peut le dire, comme celui du philtre dans *Tristan et Iseult*, le *Leitmotiv* de l'ouvrage entier, et, sous peine de monotonie, il faut renoncer à en signaler toutes les reprises comme aussi à détailler les innombrables transformations que le compositeur lui impose.

Cependant Pogner a demandé la parole pour un fait personnel, et son long discours a pour objet d'expliquer l'hommage d'une espèce toute particulière qu'il prétend rendre à l'art, en encourageant les chanteurs par un prix digne de leur émulation; celui qui devant le peuple, au jour de la Saint-Jean, aura été proclamé vainqueur, recevra sa fortune et sa fille unique Éva, nouvelle Elisabeth, car le landgrave de Thuringe procédait à peu près de même dans *Tannhäuser*. Aussi bien une mélodie dessine cet excellent Pogner, mélodie solennelle, un peu gourmée comme le personnage, souvent répétée, et qui finirait par lasser, si la délicatesse exquise d'un léger dessin des instruments n'en variait l'aspect, notamment sur cette phrase: „Un mot encore et réglons bien ceci".

Quelle qu'elle soit, une proposition soulève infailliblement dans une assemblée délibérante des objections, sérieuses ou non, suivant le tour d'esprit de ceux qui les présentent. Beckmesser se fait remarquer d'abord par la puérilité des siennes que caractérise avec son rythme élégant un des thèmes favoris de l'ouvrage. Sachs répond par une profession de foi libérale, en soutenant certaine théorie qui lui vaut les applaudissements de la jeunesse, par nature assez peu réactionnaire.

Enfin, la cause de Walther est appelée, comme on dirait au Palais. Questions d'usage: „Noms et prénoms?“ — „Walther de Stolzing“. — „Votre maître de poésie?“ — „Un vieux poëte relu cent fois pendant mes longues soirées d'hiver.“ — „Votre maître de chant?“ — „L'oiseau qui réveille la forêt aux approches de l'été.“ Et ces réponses, trop vagues évidemment pour satisfaire des adeptes de la règle précise et brutale, Walther les formule dans une sorte de *Lied* à deux couplets, calme, simple et d'un sentiment tel, qu'il le faut compter au nombre des plus sereines inspirations de Wagner.

On l'invite néanmoins à soutenir l'épreuve, c'est-à-dire à faire entendre un chant dont il aura lui-même inventé paroles et musique; les fautes (sept suffisent pour entraîner le refus) seront jugées par Beckmesser, installé sur l'estrade devant le tableau noir, un morceau de craie à la main, et dissimulé sous les rideaux, afin d'écouter plus librement sans voir ni être vu; ensuite on apporte les lois de la *tablature* pour rappeler les principes fondamentaux qu'il faut aveuglément respecter. Le chant de maîtrise, en effet, doit se composer de deux parties: la première, formée de deux strophes rimées, dites sur le même air, deux couplets par conséquent; la seconde, sorte

de péroraison, se distinguant par une mélodie spéciale, etc. (l'auteur ne fait grâce d'aucun détail!).

Cette formalité accomplie, Walther se place devant le siège qui lui est réservé, et, s'abandonnant au gré de l'inspiration, il célèbre d'abord le printemps, puis l'amour, en deux strophes traversées, malgré certaine froideur de la coda, par un large et beau souffle lyrique, présentant surtout un habile contraste avec les vocalises prétentieuses où vient de se complaire, un instant auparavant, Kothner, le grave président de l'assemblée. Beckmesser, qui, depuis le commencement de l'épreuve, a donné des preuves non équivoques d'impatience, arrête alors le chanteur, et, sortant furieux de sa cachette, il désigne avec le poing le tableau couvert de marques à la craie, signes irrécusables des fautes commises. Il se prodigue pour démontrer qu'on se heurte à un ignorant ou à un fou, et que l'indulgence n'est pas permise. Vainement, Sachs tâche de faire entendre raison à ses collègues; l'avocat paye pour son client et se voit pris lui-même à partie; Beckmesser le renvoie grossièrement à ses souliers. Le désordre est à son comble; en dépit des juges qui ne veulent plus l'entendre, Walther poursuit son hymne avec la rage du désespoir;

bref, l'assemblée vote contre et se retire en désordre. Seul, Hans Sachs est resté rêveur en écoutant ces accents nouveaux pour lui, et, lorsque Walther s'éloigne à son tour : „Je fais, moi, des vers et des souliers, dit-il avec mélancolie; mais c'est lui le chevalier et le poète !“

Traitée par le musicien avec une sûreté et une légèreté de main merveilleuses, une verve comique des plus franches, une clarté saisissante en dépit des continuelles juxtapositions de motifs, cette scène orageuse donne à la fin du premier acte un singulier éclat. Discours d'ouverture, position de la question, débats, protestations, tempête suprême, on retrouve là, soit dit en passant, tous les éléments du premier acte de *l'Africaine*, et le parallèle à établir pourrait tenter les amateurs de rapprochements inédits. Remarquons, du moins, qu'ici les caractères sont nettement tracés, et que les personnages se montrent dès l'abord ce qu'ils resteront au cours de la pièce, des types de comédie amusants, gais sans être presque jamais burlesques, et maintenus avec soin dans le cadre d'une fine satire et non d'une grossière caricature.

Si l'on voulait entreprendre de raconter le deuxième acte par le menu, on risquerait fort de donner au lecteur une impression toute con-

traire à celle que le spectateur éprouve au théâtre. On serait diffus, long et ennuyeux, quand les choses se passent justement de la façon la plus simple, la plus rapide et la plus plaisante, quand tout se réduit en somme à une sérénade dont Beckmesser prétend, par amour, gratifier Éva, et qu'une série d'incidents, les uns prémédités, les autres fortuits, viennent contrarier.

Le décor nous montre une sorte de croisement de rues, avec une maison de chaque côté ; à droite, celle de Pogner, en partie masquée par un épais tilleul qui se dresse près du seuil ; à gauche, celle beaucoup plus modeste de Sachs. Tout s'y trouve, du reste, bien aménagé pour concourir à l'effet d'épisodes qui, à ne considérer que la suite directe et logique du premier acte, ne sont pas d'une absolue nécessité, mais qui se déroulent et s'enchaînent avec assez d'art pour occuper largement l'esprit et les yeux. C'est la troupe des apprentis qui, dans un gentil chœur empruntant son refrain à la ronde du premier acte, se moquent de David auquel Madeleine tourne le dos parce qu'il lui apprend l'échec du candidat chanteur. C'est Pogner revenant de la promenade avec Éva, et, dans un entretien dont la musique rend à merveille la douce familiarité, cherchant à l'intéresser au concours dont elle est le prix,

pendant que la jeune fille écoute d'une oreille distraite et se préoccupe bien plus du rendez-vous qu'elle a donné cette nuit au chevalier Walther. C'est Sachs, s'installant chez lui à la besogne et essayant de travailler, tandis que les souvenirs de la séance, traduits par quelques réminiscences plus ou moins déguisées des motifs du premier acte, reviennent à sa pensée et troublent son âme de poète. C'est Éva, fine et rusée, traversant la rue pour interroger le brave cordonnier, et, sans lui avouer positivement le secret de son cœur, se faisant raconter avec complaisance l'insuccès douloureux du chevalier qu'elle aime. C'est Madeleine venant chercher sa maîtresse et lui confiant qu'une sérénade doit, cette nuit même, lui être donnée par un soupirant nouveau, lequel? Beckmesser, l'ennuyeux greffier. C'est Walther enfin, profitant des ténèbres pour se glisser dans ces parages et retrouver sa bien-aimée.

De cette première partie de l'acte se détachent deux adorables duos, l'un entre Éva et Sachs, l'autre entre la jeune fille et Walther, ce dernier troublé, du reste, par le veilleur de nuit d'abord qui traverse la scène en chantant une sorte de mélopée d'un caractère quelque peu étrange mais expressif, par Sachs lui-même ensuite qui, aux écoutes, et comprenant qu'un enlèvement est

imminent, tourne sa lampe du côté des jeunes gens et les menace ainsi d'un indiscret rayon. Sympathique figure que celle du vieux poète, resté jeune d'esprit et de cœur malgré les années, et qui, tout en prenant en main les intérêts de Walther et d'Éva, ne se résigne pas sans un serrement de cœur à ce rôle d'ami platonique et de confident désintéressé. Son entretien avec la jeune fille, maintenu à dessein dans les limites d'une causerie intime et familière, reste un chef-d'œuvre de poésie et de sentiment dont toutes les parties méritent une épithète louangeuse : telle au début l'admirable et trop courte rêverie de Sachs; telle cette phrase caressante qui lentement se déroule, enserrant une grande partie du duo dans ses replis capricieux; telle cette mélodie qu'à l'appel de Madeleine dessine mystérieusement l'orchestre sur une pédale syncopée de *mi* et à laquelle, par une heureuse opposition, succède le rythme piquant d'un gai pizzicato; tel enfin le motif si suave qui sur ces mots d'Éva, „du calme ! c'est le veilleur", couronne le chaleureux duo des amoureux !

Mais il faut, bien à regret, tourner vite les feuillets de la partition, et, avec le nouveau personnage qui se présente, aborder la scène capitale du second acte. Beckmesser, avons-nous

dit, s'est promis d'essayer sur les oreilles de la fiancée qu'il convoite l'effet du morceau qu'il a préparé pour le concours du lendemain ; un gêneur imprévu va troubler cette séance nocturne et ce gêneur est Hans Sachs qui, du même coup, protège les amoureux et prend une revanche contre l'irascible greffier qui l'insultait naguère. En effet, à peine l'un a-t-il ouvert la bouche, que l'autre commence à frapper avec le marteau sur des formes de souliers, en s'accompagnant d'un gai refrain qu'il lance à pleine voix. — „Comment, maître! Debout? Si tard dans la nuit!“ — „Eh! quoi! monsieur le greffier, vous veillez? les souliers que vous m'avez commandés vous donnent-ils de l'inquiétude! voyez, je m'en occupe ; vous les aurez demain.“ On devine la scène. Beckmesser ne se lasse pas de chanter, Sachs ne se lasse pas d'interrompre : duel sans pitié ni merci. Pour obtenir le silence, le premier prie le second de l'écouter au moins comme ferait un juge, de remplir vis-à-vis de lui les fonctions de „pointeur“, c'est-à-dire de signaler au fur et à mesure les fautes, s'il en commet. Le cordonnier accepte ; mais ce n'est plus avec la craie qu'il marque les fautes, c'est avec son marteau, et chaque fois le bruit fait tressaillir le donneur de sérénades.

Bientôt le malheureux se trouble; il perd la tête; il chante faux, et les coups de marteau redoublent jusqu'au moment où les voisins commencent à ouvrir leurs fenêtres et à s'enquérir de tout ce bruit. L'apprenti David n'est pas le dernier levé; il se figure que la chanson s'adresse à sa chère Madeleine, et, armé d'un rondin, il corrige l'importun. Ainsi réveillés au milieu de la nuit, les habitants arrivent „pour voir"; bourgeois, apprentis, compagnons, maîtres, femmes et enfants, tout le monde prend fait et cause pour ou contre les combattants; les fenêtres se garnissent de curieux et de curieuses; on crie, on se bouscule, on s'apostrophe, on s'injurie; la bagarre devient générale. Walther, jusque-là resté caché à l'ombre du tilleul, essaye de se frayer un passage l'épée à la main, mais Sachs l'observait. Il se jette brusquement sur lui, l'entraîne et arrache de ses bras l'imprudente Éva, qui se dissimulait sous les vêtements de Madeleine et qu'il rend à son père trop ahuri, trop effaré pour rien comprendre à l'imbroglio. Beckmesser a pris la fuite, et le cor avertisseur du veilleur de nuit met fin à la scène. En un clin d'œil la foule se disperse dans tous les sens; la place reste vide; les petites rues, maintenant éclairées par la pleine lune, redeviennent silen-

cieuses et solitaires. Le veilleur s'étonne bien un peu d'abord de ce brusque changement, de ce calme subit; mais il ne messied pas à la nature de son rôle d'arriver trop tard. Il ne voit plus rien, il n'entend plus rien, il s'éloigne donc en reprenant son nocturne et paisible refrain.

Les mots ne suffisent pas à rendre le prodigieux effet de ce finale, et ceux qui jugent avec le seul souvenir des exécutions „figées" de notre solennelle Académie de musique, où l'on en vient aux mains avec une prudence et une lenteur dignes des meilleures compagnies, ne peuvent se faire une idée du mouvement, de l'entrain, de la variété des effets, de la mise en œuvre de ce charivari désopilant. Le compositeur manifeste d'ailleurs sa toute-puissance, et, question de procédés à part, on trouverait malaisément dans les modèles les plus admirés de la musique bouffe un ensemble de scènes d'un coloris plus frais, d'une gaieté plus fine, d'une verve plus franche et plus naturelle. Au milieu de la confusion générale, les personnages, sans qu'on sente l'effort de l'auteur, gardent leur individualité propre. Quant aux motifs mélodiques, ils sont tous merveilleusement appropriés au cadre de l'action, au caractère des interprètes; aussi bien l'archaïque sérénade de Beckmesser avec ses

ports de voix prétentieux, que la chanson de Sachs à l'allure populaire; aussi bien la gracieuse phrase instrumentale qui vient pour la première fois avec ces paroles du vieux maître, „j'aurai l'oreille à la musique", et dont semble s'être souvenu Bizet en composant *Carmen*, que l'étincelante sonnerie finale de l'orchestre dont le carillon jette une note si amusante au milieu du brouhaha général. Tout autre que Wagner eût profité même de ce *tutti* pour terminer l'acte et baisser le rideau. Mieux avisé, le poète a ramené son veilleur de nuit de la façon la plus plaisante, et le musicien n'a pas montré moins d'ingéniosité en repoussant vers les profondeurs de l'orchestre tous les motifs du finale qui se pressent en quelque sorte comme autant de fuyards, se bousculent, et s'évanouissent pour faire place à un délicieux rappel du duo de Walther et d'Éva, simple bouffée d'amour qui traverse l'espace et monte au sein de la nuit.

Le troisième acte nous ramène à la comédie sérieuse et s'annonce par un sévère prélude où la chanson de Sachs se combine hardiment avec le sombre motif qui reparaîtra tout à l'heure pendant son monologue. Voici l'humble échoppe du cordonnier-poète. David, se figurant que le maître lui tenait rigueur à cause des aventures

de la nuit dernière, est venu le trouver, et, se jetant à genoux, il implore un pardon qu'on n'a pas plus à lui accorder qu'à lui refuser. Une sorte de légende que fait réciter Sachs au jeune apprenti et une phrase très expressive de l'orchestre sous ces mots, „merci, mon fils", forment toute la part de l'inédit dans cette scène assez inutile, où, comme dans les suivantes, se montrant fort ménager de thèmes nouveaux, le compositeur se borne presque exclusivement à varier et à entremêler avec son adresse habituelle des motifs déjà connus.

Demeuré seul, Sachs s'abandonne à ses tristes rêveries : ce n'est plus le compère spirituel qui, la veille, s'amusait aux dépens d'un collègue ; c'est le penseur qui réfléchit gravement à la marche des choses et connaît les amertumes de ce monde. Walther l'interrompt au milieu de ses méditations et les deux poètes se comprennent sans effort. Walther a justement rêvé qu'en un jardin merveilleux une femme belle et noble d'aspect l'invitait à cueillir les fruits précieux de l'arbre de la vie. „Le rêve, lui répond alors Sachs, le rêve est le fonds même sur lequel travaille le poète ; développez-le, disposez-le d'après certaines règles propres à en rehausser la beauté, et vous obtenez l'œuvre d'art." Puis, prenant

texte de ce rêve, il fait au chevalier un vrai cours de poésie ; il lui apprend à composer un chant de maîtrise et tient même la plume, tandis que l'amoureux dicte ses vers. Par sa facture symphonique, la scène, comme toujours, ne laisse rien à désirer ; mais l'intérêt dramatique languit un peu avec la préparation trop minutieusement détaillée de ce morceau de chant que Walther va présenter encore, le jour même, au concours. Il y a là comme un double emploi, et l'auteur compromet presque, en l'escomptant à plaisir, l'effet obligé du grand ensemble qui termine l'ouvrage.

Un reproche analogue atteint la scène suivante qui devait rester alerte et vive, tandis que le musicien l'a malheureusement alourdie, en exagérant les développements. Sachs et le chevalier se sont éloignés un instant pour revêtir leurs habits de fête, et Beckmesser a profité de cette absence pour survenir. Il porte un superbe costume, mais il boite et se tâte les reins d'une façon qui ne laisse pas de doute sur les tristes résultats de son équipée nocturne. Apercevant les vers tracés tout à l'heure et laissés par mégarde sur la table, il les lit ; il se figure naïvement que le cordonnier veut concourir et prétendre, lui aussi, à la main d'Éva. Son erreur

n'est pas de longue durée. „Ces vers vous plaisent, dit Sachs rentrant dans son atelier, prenez-les!“ — „J'en pourrai faire usage?“ — „Tel usage qu'il vous plaira; mais prenez garde! ils sont malaisés à mettre en musique, et malaisés à chanter!...“ Beckmesser, tout joyeux, se frotte les mains et part croyant déjà tenir la victoire; mais voici une autre visite. Éva s'est doutée que le cordonnier avait travaillé, la nuit dernière, avec la seule pensée de favoriser ses amours. Saluée à son entrée par une mélodie caressante et langoureuse, elle vient, soi-disant pour faire ajuster ses souliers, en réalité, pour serrer la main de son protecteur et aussi pour retrouver son amoureux. Déjà Walther est près d'elle, et, en son honneur, il interprète une fois de plus son air de concours, mais il improvise cette fois des variantes et des retouches si heureuses que Sachs à son tour applaudit à la science de son jeune ami. Il célèbre hautement l'œuvre d'art nouvelle qui vient de naître; il en sera le parrain, Éva en sera la marraine; David et Madeleine, qui se présentent en beaux habits de fête, serviront de témoins, et mus par un même sentiment d'espérance et de foi, ils confondent leurs voix dans un quintette d'une sérénité grandiose, mais dont la coupe italienne ne laisse pas que de surprendre

un peu l'auditeur. Wagner n'a, du reste, jamais répudié complètement certaines formules mélodiques anciennes, et dans un ouvrage postérieur, au troisième acte de *Götterdämmerung*, nous en retrouverons un exemple curieux et aussi typique.

Tout à coup une sonnerie joyeuse de trompettes se fait entendre, et un changement de décor nous transporte aux environs de Nuremberg dans une prairie, sur les bords de la Pegnitz; c'est jour de concours, c'est fête populaire. Les représentants des corporations arrivent, chantant à l'envi les louanges de leurs patrons sur un mode d'une gravité un peu prud'-hommesque, que fait spirituellement ressortir l'accompagnement malicieux de l'orchestre. Pendant que les bourgeois s'attablent avec leurs femmes, apprentis et paysannes dansent une valse, non pas la valse banale et obligée de tout ballet, mais une de ces valses allemandes où la délicatesse de l'harmonie le dispute à l'originalité du rythme, et les gais refrains se fondent en un choral imposant que la foule entonne en voyant les Maîtres chanteurs faire leur entrée solennelle : page de grandes proportions, pleine de magnificence et d'éclat, suffisant bien à prouver que, si dans ses dernières œuvres Wagner s'interdisait souvent l'usage des chœurs, ce n'était

pas par impuissance, c'était par raison, et pour obéir à des règles d'esthétique pure dont plus que tout autre il était bon juge.

A cette manifestation enthousiaste, Hans Sachs, l'honneur de Nuremberg, Hans Sachs, le favori du peuple, répond par une allocution de circonstance où il rappelle, avec force compliments à chacun, l'objet de la réunion présente et la valeur du prix proposé. Quel concurrent se présente le premier? Beckmesser. Il est ému, il craint de manquer de mémoire, et les ricanements peu déguisés de l'auditoire ne le rassurent qu'à demi. La poésie qu'il déclame est celle qu'il tient de Sachs, lequel l'avait écrite sous la dictée de Walther; mais la musique est de lui et ne sied guère aux paroles qu'elle accompagne. De plus il s'est avisé de changer par places la prosodie et n'a réussi qu'à modifier le sens de la façon la plus absurde. Alors il se trouble, il s'embrouille, il dit des mots pour d'autres.

Tout d'abord on se demande si le chanteur a perdu la raison, on croit à une farce de mauvais goût; bientôt on crie au scandale, on se fâche. Pour calmer la tempête, Beckmesser, conspué et fou de rage, trouve ingénieux de mettre en cause l'honnête Sachs, en le dénonçant comme le véritable auteur de ce chant ridi-

cule. Mal lui en prend. „Ce chant est très beau, riposte le Maître, trop beau même pour que je l'aie composé!“ et, comme la foule s'étonne et demeure incrédule, il ajoute : „Seulement il a été mal interprété; il a subi des variantes qui en altèrent le sens; il n'était pas soutenu par la musique qui lui convenait. Or dans cette assemblée un homme peut témoigner que je dis la vérité : que Walther de Stolzing chante ce morceau et vous verrez si je vous trompe!“

L'épreuve réussit à souhait. Walther rétablit le texte primitif; puis, se livrant à son inspiration, il s'en écarte peu à peu pour lui donner plus de relief encore, plus de puissance et plus de charme. Cette fois c'est un véritable chef-d'œuvre, complet en ses parties, que l'auteur présente aux suffrages de l'assemblée, et par acclamation le prix lui est décerné. Éva, tout émue, a mis sur le front du vainqueur la couronne de myrte et de laurier, et les deux jeunes gens tombent aux genoux de Pogner, qui les bénit. Sachs dit le mot de la fin en prenant texte de ce qui vient de se passer sous les yeux de la foule, pour célébrer par un discours patriotique la grandeur de l'art allemand, et le peuple fait une ovation au Maître cordonnier, ennemi de la routine et protecteur des amoureux. Amusante,

mouvementée, bien conduite, si l'on veut oublier que l'effet de ce morceau de concours autour duquel tout pivote a été, comme nous l'avons dit, quelque peu escompté, cette grande scène explique le drame et le termine dignement.

Peut-être pourrait-on reprocher à l'auteur d'avoir fait commettre à Beckmesser, un niais sans doute, mais après tout un maître en son art, une erreur trop grossière, et d'avoir exagéré à plaisir le côté grotesque du personnage. Par contre les autres rôles restent jusqu'à la fin délicatement et noblement tracés : Éva, la jeune fille ingénue et malicieuse ; David, l'apprenti bavard et gai ; Pogner, le bourgeois bon enfant, mais un peu solennel ; Hans Sachs surtout, l'homme honnête et simple qui met au service de l'amitié un cœur généreux et chaud, qui se défend contre ses ennemis avec un esprit ironique et souple, le poète national enfin qui respecte la tradition, mais qui veut aussi croire en l'avenir. Sa figure ressort au premier plan si intéressante, si sympathique qu'elle nuit presque au héros, à Walther de Stolzing, le poète inconscient, le rêveur élégiaque des nuits d'été, le novateur en qui plusieurs, se prévalant du rapport euphonique des deux noms, ont voulu voir Wagner lui-même.

Mais c'est le propre des ouvrages aussi étu-

diés, aussi fouillés que celui-ci, de faire croire aux énigmes et d'exciter la verve des commentateurs. On a dit, par exemple, que *les Maîtres chanteurs* étaient la contre-partie comique de *Tannhäuser*. Contre-partie n'est pas le mot juste. Walther, comme Wolfram, symbolise l'art dans son acception la plus haute. Seulement, tandis que Tannhäuser en restreint les manifestations à la peinture de la passion brutale et sans frein, Beckmesser l'emprisonne dans des formules pédantesques et surannées. Idéalisation d'une part, émancipation de l'autre; voilà le double but poursuivi par le poète en écrivant ces deux œuvres qui, loin de s'opposer, se complètent l'une l'autre et gardent une certaine analogie, en dépit de la différence du cadre, du ton, et de la physionomie des personnages.

Aussi bien, ne l'oublions pas, si Wagner veut que l'artiste soit libre, il ne confond pas la liberté avec la licence. Il sait que le succès s'achète au prix d'un travail acharné et d'une connaissance approfondie de toutes les ressources du métier; il tient donc à ce que son héros n'obtienne la récompense qu'après s'être soumis aux règles et en avoir fait son profit. C'est cette gymnastique préliminaire, c'est cette forte discipline intellectuelle qu'il recommande hautement par la

bouche du vieux Sachs, lorsqu'il lui fait dire à Walther, „ce que l'instinct ébauche, l'art le complète", comme il avait dit lui-même quelques années auparavant en rappelant les travaux que lui imposait son maître de contre-point : „Il m'avait fortifié, non pour écrire des fugues, mais pour avoir ce qu'on n'acquiert que par un sévère exercice, l'indépendance et la sûreté."

Constatons, en terminant, que le public accueillit chaleureusement *les Maîtres chanteurs*, lors de leur première représentation à Munich, le 21 juin 1868.

Assis dans la loge royale, Wagner, plus encore qu'après *Tristan*, dut goûter avec une âpre volupté, les manifestations flatteuses dont il était l'objet. Protégé par un souverain, il entrevit, dès ce jour, comme possible, la réalisation du rêve qui l'obsédait, l'éclosion de cette *Tétralogie* que, selon sa propre expression, „il portait dans sa tête depuis si longtemps", de cet opéra allemand qui „correspondait au génie allemand comme la tragédie grecque correspondait au génie grec", de cette œuvre enfin qui devait asseoir définitivement sa renommée. L'heure avait sonné en effet où toute audace lui devenait permise : il pouvait d'un bras ferme et sûr achever de forger *l'Anneau du Nibelung*.

L'ANNEAU DU NIBELUNG

Si l'on considère d'une part les prodigieuses facultés de Wagner, son opiniâtre volonté, sa facilité d'improvisation, son aptitude au travail, son aisance à manier la plume, la sûreté de son exécution, et d'autre part le temps qui s'est écoulé depuis la conception première de *la Tétralogie*, aux environs de 1848, jusqu'à la réalisation définitive en 1876, il faut nécessairement conclure que cette colossale partition resta, pour son auteur, sinon l'œuvre maîtresse, du moins l'œuvre de prédilection. „J'ébauchai, écrivait-il à M. Villot, et je réalisai un plan dramatique de proportions si vastes que, ne suivant que les exigences de mon sujet, je renonçai, de parti pris, dans cet ouvrage, à toute possibilité de le voir entrer jamais, tel qu'il est, dans notre répertoire d'opéra. Il eût fallu des circonstances extraordinaires pour que ce drame musical, qui ne comprend rien moins qu'une tétralogie complète, pût jamais être exécuté en public. Je concevais fort

bien que la chose fût possible, et c'était assez, en l'absence absolue de toute idée de l'opéra moderne, pour flatter mon imagination, élever mes facultés, me débarrasser de toute fantaisie de réussir au théâtre, me livrer à une production désormais non interrompue, et me décider à suivre complètement, comme pour me guérir des souffrances cruelles que j'avais endurées, ma propre nature.“ Cet aveu est important, car il explique d'une part le choix du sujet, si étendu, qu'il fallait pour le produire quatre soirées consécutives, de l'autre le soin tout particulier avec lequel ce sujet fut traité et la tendresse spéciale dont l'entourait Wagner.

Considérée à ce point de vue, *la Tétralogie* est presque une œuvre théorique. Poème et musique prirent des développements inusités où se complut l'auteur. Solidement établi, comme il le dit, sur le terrain de la légende, il remontait jusqu'aux sources mêmes de la poésie nationale et il enfermait dans un cadre unique une série d'histoires fabuleuses qu'il présentait comme autant de symboles. Siegfried, en particulier, Siegfried le petit-fils des dieux, Siegfried le héros qui n'a jamais tremblé, personnifiait en sa force la race germanique tout entière, et la gloire des exploits de l'ancêtre rejaillissait sur les descendants les plus

éloignés. N'oublions pas toutefois que les deux premières parties de *l'Anneau du Nibelung, le Rheingold* et *la Walkyrie*, ont précédé *Tristan* et *les Maîtres chanteurs*. De là, comme nous avons déjà eu l'occasion d'en faire la remarque, une observance moins rigoureuse des principes ; de là, l'emploi de certains procédés en honneur au temps où écrivait Wagner et qu'il a répudiés depuis : le récitatif, par exemple, conservé parfois avec son allure libre, non mesurée, scandé par quelques accords à l'orchestre en guise d'accompagnement.

A ces légères différences près, les moyens employés ne varient plus. Même développement contrapontique, même enchevêtrement des motifs conducteurs, plus nombreux, seulement, puisque l'œuvre est plus longue; même savoir-faire, même habileté à renouveler sans cesse le matériel sonore de l'arsenal le mieux fourni qui fût jamais; il faut le dire aussi, même défaut de proportions et mêmes longueurs. De celles-ci beaucoup auraient pu disparaître aux répétitions de Bayreuth; mais sur ce point le compositeur se montra dès le premier jour intraitable. Il se dédommageait des sacrifices qu'il avait autrefois consentis, quoique déjà à contre-cœur, lorsqu'il écrivait, par exemple, à son ami Liszt occupé à monter *Lohengrin* sur le théâtre de Weimar : „Comment vou-

lez-vous que je garde quelque espoir de la réussite finale de mon œuvre près d'un public pour lequel il me faut supprimer une conception nécessaire à la vérité artistique, afin de gagner quelques minutes. Faites comme vous le jugez bon, mais je préfère du moins n'en rien savoir." A Bayreuth, au contraire, il était le maître, et l'idolâtrie qu'on témoignait pour les moindres notes échappées à sa plume suffisait à garantir l'intégrité de l'exécution. Depuis lors, on a passé outre et pratiqué les réductions que le simple bon sens conseillait.

C'est pour obéir à une préoccupation du même ordre que nous avons renoncé, dans la présente étude, à serrer le texte d'aussi près que nous l'avions fait en rendant compte de *Tristan* et des *Maîtres chanteurs*. A l'exemple de M. de Wolzogen, nous pourrions non seulement énumérer tous les thèmes qui servent de base à l'édifice, mais signaler l'emploi raisonné de chacun d'eux scène par scène. Nous nous sommes bornés à mentionner les plus intéressants, à caractériser chaque épisode au point de vue musical, à tracer en un mot les grandes lignes de l'ensemble. Peut-être réussirons-nous ainsi à donner une idée plus claire et plus juste de cette énorme partition dont, à quelques exceptions près, amis et ennemis ont fait, jusqu'ici, une sorte d'épou-

vantail, ceux-ci avec l'arrière-pensée d'en retarder indéfiniment l'exécution, ceux-là dans le but de grossir démesurément leur idole. Au fond, le monstre est moins effrayant qu'on a bien voulu le dire, et, comme le dragon de Siegfried, il se montre, en dépit de son aspect formidable, d'assez facile composition.

Nous avons adopté la même méthode en racontant le poème, dont souvent on a peine à suivre le fil à travers les analyses imagées et nébuleuses de quelques-uns de nos devanciers ; nous essayerons tout d'abord de le résumer en quelques lignes, sauf à indiquer plus loin l'enchaînement régulier des scènes.

Trois ordres de divinités se partagent le monde et exercent paisiblement leur empire : Les *Nibelungen* (les nains), avec Alberich pour maître; les *Géants*, commandés par Fasolt et Fafner; les *Esprits célestes*, dont Wotan est le chef suprême. Un jour, les dieux se sentent envahis par la passion des richesses, et de ce jour date le commencement de leur chute.

Forgé par Alberich avec l'or enlevé aux filles du Rhin, l'anneau des Nibelungen, symbole de la toute-puissance terrestre (la richesse, la force brutale), est bientôt ravi par Wotan, qui se voit contraint de le céder à son tour aux Géants.

Pour le reprendre, Wotan suscite contre ses ennemis, d'abord son fils Siegmund, trop faible pour accomplir sa tâche, puis Siegfried; Siegfried tue le géant Fafner, mais la malédiction qui pèse sur l'anneau fatidique ne l'épargne pas plus que les autres.

Personnification de l'insouciance juvénile et de l'égoïsme inconscient, il succombe sous les coups d'un fils d'Alberich, après avoir abandonné Brunehilde, la douce et fière Walkyrie, seule dépositaire des précieux dons célestes légués par les deux mourants à l'Humanité naissante, le dévouement, le courage, la bonté et l'amour. Franchement, cette conception n'est-elle pas hardie et grandiose, et n'est-ce pas une création originale que cette noble figure de Brunehilde, destinée, selon la pensée du poète, à servir de trait d'union entre les mythes, si populaires en Allemagne, des dieux scandinaves, et les légendes héroïques des Germains?

PREMIÈRE PARTIE

L'Or du Rhin (*Le Rheingold*)

Dans la rude et lente élaboration de son œuvre gigantesque, Wagner, toujours préoccupé des détails, s'est mis en quête d'un sous-titre, et ne l'a trouvé qu'au prix d'un assez long assemblage de mots. *L'Anneau du Nibelung* est „une fête scénique en trois jours et une soirée-prologue". Cette soirée-prologue est elle-même divisée en quatre parties, d'une durée totale de deux heures et demie, destinées primitivement à ne former qu'un seul acte. Mais Wagner reconnut bientôt l'impossibilité de soumettre l'attention du public à une si pénible épreuve, et aujourd'hui la toile tombe ou plutôt les rideaux se ferment après le deuxième tableau, car une des innovations pratiques imaginées par Wagner à l'occasion des représentations de *la Tétralogie* consiste, on le sait, dans la substitution de draperies qui s'écartent aux toiles qui se lèvent. Contentons-nous pour le moment de signaler une autre innovation, celle-ci beaucoup plus importante que celle-là : l'orchestre est en contre-bas du plan-

cher de la salle et enfoui de telle sorte qu'il reste invisible pour les spectateurs. Or, rien de fondu, de moelleux, d'heureusement équilibré, comme cette sonorité d'où les contrastes criards et heurtés sont absolument bannis, et dont le moindre avantage est, même au milieu du déchaînement des plus violentes tempêtes symphoniques, de ne jamais couvrir la voix des chanteurs. Cet avantage est particulièrement appréciable pendant l'exécution de la première partie du *Rheingold*, où, pour satisfaire aux singulières exigences du poète, les interprètes se trouvent constamment dans les conditions vocales les plus défavorables.

C'est en effet derrière une toile transparente et mobile, dont les paillettes d'or imitent le scintillement lumineux du fleuve, et dans les attitudes aquatiques les plus naturalistes, que les Filles du Rhin lancent avec légèreté leurs notes rieuses et sonores. En vain Alberich les poursuit de rocher en rocher, essayant de les saisir et de ravir le trésor qu'elles gardent; elles s'échappent moqueuses, et disparaissent tour à tour dans les profondeurs du fleuve. Le décor est curieux, l'idée neuve et ingénieuse; mais trouverait-on ailleurs qu'en Allemagne des cantatrices de talent assez dévouées aux intérêts du maître pour se soumettre à cette gênante et fatigante gymnastique?

Au point de vue musical, cette première partie est un chef-d'œuvre ; le prélude, tout entier bâti sur un accord arpégé de *mi* bémol, immense spirale d'ondes sonores décrite autour d'un motif qui rappelle à n'en pas douter la phrase initiale de l'ouverture de *la Belle Mélusine*, de Mendelssohn ; l'insouciante chanson des Filles du Rhin ; les grognements comiques d'Alberich ; le cri douloureux des Ondines lorsque ce dernier parvient à s'emparer du trésor ; l'explosion symphonique finale ; tout cela forme un tableau d'un coloris éblouissant, d'une fraîcheur d'inspiration merveilleuse. Wagner ne pouvait donner à son grand ouvrage un plus magnifique frontispice.

Pour serrer le texte d'un peu plus près, signalons, dans ce premier tableau, l'apparition des neuf premiers *Leitmotiven* de *l'Anneau du Nibelung :* celui „des éléments primitifs", autour duquel s'enroule le prélude tout entier ; celui „des Filles du Rhin", gracieux et poétique, reconnaissable à sa suspension originale sur la sus-dominante ; ceux de „l'esclavage", un simple accord, et de „la menace", une non moins simple progression ascendante ; la „fanfare" également rudimentaire, le „chœur" et le „motif" plaignants, du „Rheingold" ; le motif tortueux de „l'anneau" ; enfin le thème très expressif de „la renonciation",

qui fait sa première apparition par la bouche de l'ondine Woglinde, sur ces mots: „Qui renonce à la puissance de l'amour, celui-là seul peut conquérir l'anneau".

Aux derniers accords du premier tableau s'est élevée, des dessous de la scène, une vapeur épaisse à la faveur de laquelle les machinistes opèrent leur changement de décor: autre innovation pratique sur les avantages et les inconvénients de laquelle nous reviendrons plus tard. Le nuage se dissipe et découvre un site agreste que dominent les hautes tours à peine terminées de la Walhalla. C'est ici que nous faisons connaissance avec Wotan, le maître du ciel, le dieu solennel et énigmatique, le personnage ennuyé et, faut-il le dire? souvent ennuyeux, qui se vengera plus d'une fois sur le public de ses tracas domestiques en prononçant d'interminables sermons.

Le dieu se réveille, doucement bercé par les accords majestueux de la belle marche de la Walhalla, dans laquelle s'enchevêtre le motif de „l'Anneau". Auprès de lui se tient Fricka, la Junon de l'Olympe scandinave, à qui il confie ses soucis dans une scène dialoguée, d'une familiarité grandiose, où nous entendons pour la première fois le thème lugubre „du traité", et la charmante

phrase de Fricka, désignée par M. de Wolzogen sous le titre de motif de „l'enchaînement par l'amour". Freia, la Vénus du Nord, entre en scène à son tour, caractérisée par un motif d'une rare élégance auquel succède le thème passionné de „la fuite". Le duo se change en un trio que couronne un trait de violon d'un élan superbe, et qu'interrompt brusquement l'arrivée des Géants Fafner et Fasolt. Les grondements de l'orchestre traduisent avec réalisme la rudesse de ces hommes primitifs. Leurs exigences sont extrêmes : ils veulent que Wotan leur livre Freia. Grande est la perplexité du maître du Ciel, qui ne se résout à ce sacrifice qu'après avoir consulté, d'abord les dieux de la jeunesse et de la guerre, Froh et Donner, puis l'esprit subtil du Feu, Loge, le *gracioso* du drame. Signalons, au courant de la plume, l'aparté des Géants, dont la convoitise s'allume à la pensée de Freia, et éclate en une allègre fanfare bizarrement dénommée motif „des pommes de la jeunesse" ; puis, la première apparition du thème „du crépuscule" ; enfin le motif „du feu magique" qui se combinera si souvent par la suite avec celui du dieu Loge, dont le brillant récit jette un peu d'animation sur la seconde partie de ce trop long colloque.

Pour se faire rendre Freia, Wotan a décidé de ravir à Alberich et de céder ensuite aux Géants les trésors des Nibelungen. La réalisation de la première partie de ce programme occupe tout le troisième tableau qui se passe dans les entrailles de la Terre, dans le Nibelheim, et qu'égayent, d'une part, les plaintes grotesques du souffre-douleur d'Alberich, le nain Mime, affreux petit personnage, chétif, hirsute et d'aspect repoussant, de l'autre, les saillies humoristiques de Loge, le fidèle compagnon de voyage de Wotan. Plus sot encore que méchant, Alberich s'ingénie à montrer aux dieux son savoir-faire en prenant les formes les plus diverses. Au moment où il vient de se changer en crapaud, Loge se saisit de lui et l'oblige à lui livrer ses richesses.

Ce tableau, tout entier du domaine de la féerie, est précédé d'un remarquable entr'acte instrumental, le premier des merveilleux intermèdes ou préludes symphoniques dont Wagner s'est montré si prodigue dans sa *Tétralogie*. A l'entrecroisement d'une suite de gammes chromatiques succède tout à coup un bruit sourd de marteaux, qui va croissant peu à peu. C'est le fameux motif de „la forge", un simple rythme, tout d'abord exécuté sans accompagnement et bientôt soutenu par une large phrase ascendante des basses, qui

semble surgir des profondeurs d'un gouffre. Du reste, tout ce tableau du Nibelheim, où l'on ne rencontre qu'un petit nombre de phrases nouvelles et non des plus saillantes, a en quelque sorte pour pivot, au point de vue musical, ce thème de la forge, qui sert de prétexte aux plus riches combinaisons harmoniques et contrapontiques. Quand on voit avec quelle insouciance le maître présente parfois ses motifs, on est souvent tenté de croire qu'il n'y tient guère et qu'il va jeter l'or sans compter. Mais cette insouciance n'est qu'apparente. La pâte musicale de Wagner est de celles qui se travaillent et se pétrissent sans cesse, et s'il néglige certains artifices de composition, certaines „préparations" jugées par d'autres indispensables, c'est qu'il se sent la force suffisante pour marcher droit devant lui et arriver au but en dehors de toute règle et de toute théorie.

L'analyse du quatrième tableau du *Rheingold* peut tenir en une phrase : Wotan livre aux Géants, en échange de Freia, l'anneau du Nibelung, dont Alberich ne s'est dessaisi qu'après l'avoir maudit, et, première victime de cette malédiction, Fasolt tombe mort, frappé par Fafner, qui veut posséder seul le trésor.

Il y a des longueurs dans cette dernière

partie, d'où se détachent, au point de vue musical, un court prélude d'une douceur et d'une suavité extrêmes; la sombre malédiction d'Alberich; la magistrale évocation d'Erda, gardienne fatidique des secrets éternels, que Wotan a voulu consulter; la belle et chaleureuse phrase de Donner; la chevaleresque sonnerie du thème de „l'épée", qui éclate pour la première fois; enfin et surtout la scène finale de l'arrivée des dieux à la Walhalla, où se fondent, dans un ensemble pompeux, soutenus par un accompagnement arpégé d'une légèreté aérienne, la marche céleste, le bruit lointain des marteaux des Nibelungen et le chant plaintif des Filles du Rhin.

DEUXIÈME PARTIE

La Walkyrie

Nous avons dit que *l'Or du Rhin* n'était que le spectacle curieux, la mise en scène ingénieuse d'un certain nombre d'événements dont l'importance ne se découvre que par la suite. C'est bien avec *la Walkyrie* que le drame commence; c'est

bien là „le premier jour“ où l'action s'engage. Les amours de deux humbles mortels protégées par la fille d'un dieu et contrariées par la secrète envie de ce dieu même, tel est en quelques mots le sujet de cette pièce qui forme à elle seule un tout complet et pourrait, sans rien perdre de sa valeur, être détachée de l'ensemble.

De sourds gémissements se font entendre; la tempête au dehors se déchaîne avec rage, et son fracas terrible, qui tour à tour se rapproche et s'éloigne, emplit de ses accords sinistres le prélude qui sert d'introduction à l'œuvre. Le rideau s'écarte et découvre l'intérieur d'une cabane d'une rusticité toute primitive. Sur le devant de la scène, une table; au fond, une grande porte, et, comme point central, un tronc de frêne dont la présence éveille l'image des forêts gigantesques où vivaient les héros de ce temps, véritables hommes des bois.

Un personnage, sur le visage duquel se lisent l'agitation de l'esprit et la fatigue du corps, franchit le seuil de la hutte et vient s'asseoir à ce foyer inconnu pour y goûter quelque repos. C'est Siegmund. Attirée par le bruit, la jeune Sieglinde s'avance vers l'étranger, le questionne discrètement et, le voyant harassé, abattu, lui verse à boire l'eau fraîche d'une source à laquelle

elle est allée puiser, tandis qu'une phrase musicale pleine de tristesse et de douceur, le motif de „la pitié“ traverse l'orchestre et traduit la secrète émotion qui fait battre son cœur. Elle apprend à son hôte qu'il se trouve chez Hunding, le chasseur farouche dont elle-même est la femme; elle s'intéresse peu à peu à cet étranger qui semble fuir devant le malheur; elle le retient enfin, lorsque, entendant le pas lourd de Hunding qui s'approche, Siegmund reposé veut quitter la maison hospitalière pour reprendre sa course vagabonde. Cette scène, où nous distinguons pour la première fois les motifs de „l'amour“ et „des Wälsungen“, est une sorte d'idylle, à la manière antique, simple et fraîche d'inspiration. Ces deux êtres, qui plus tard s'aimeront, semblent éprouver cette gêne, ce trouble mystérieux des cœurs qui s'ignorent encore, mais déjà sentent qu'une force invincible les attire et bientôt les réunira.

Hunding est rentré dans sa demeure, annoncé par une courte marche orchestrale qui emprunte au voisinage immédiat de deux accords de quinte juste, à un degré d'intervalle, un caractère de rudesse singulière. Voyant un étranger à son foyer, il le considère un instant, et l'invite sans façon à partager le repas du soir que les mains de Sieglinde ont préparé. Puis, s'étant placé

entre sa femme et son hôte, il écoute attentivement le récit qui lui est fait.

Siegmund raconte qu'il n'a jamais connu sa mère ni sa sœur. Il a été élevé dans les forêts par son père, qui l'a dressé lui-même au dur combat de la vie, puis a disparu tout à coup. Comme ses hôtes s'étonnent de le voir sans armes, il continue son histoire. Venant au secours d'une jeune fille qui allait être la proie de lâches ravisseurs, il a tenu tête à leur troupe; ses armes se sont brisées, et c'est à grand'peine qu'il a pu échapper aux poursuites de ses ennemis.

Hunding, qu'a frappé depuis quelque temps la ressemblance de sa femme et de son hôte, prend la parole à son tour. C'est lui qui devait venger la mort de ceux qui sont tombés sous les coups de Siegmund; lui qui, parti à la recherche de son adversaire, est revenu au foyer sans l'avoir trouvé; lui qui se dresse enfin devant l'ennemi que le hasard place sur son chemin. „Ma maison t'abrite aujourd'hui, lui dit-il; tu peux y reposer cette nuit; mais demain il te faudra trouver, pour te défendre, une arme solide : car je t'appelle au combat, et c'est toi qui payeras pour ceux qui sont morts."

Durant toute cette scène l'orchestre se charge d'éveiller le souvenir de jours passés par le rap-

pel d'un certain nombre de phrases précédemment entendues, qui se combinent avec le motif nouveau dit „des héros", motif d'une rare noblesse d'accent. Constatons, en passant, l'abondance relative des *Leitmotiven* originaux de *la Walkyrie*. Il n'y en a pas moins de vingt-cinq, presque tous portant le cachet de la personnalité. C'est peu, dira-t-on! C'est beaucoup, si l'on tient compte des innombrables transformations que leur fait subir le compositeur, transformations qui les rendent parfois méconnaissables. Nous rencontrerons ainsi, au cours de la partition, le thème énergique „des pressentiments", le motif plein d'une fougue irrésistible de „la chevauchée des Walkyries", le thème héroïque de „Siegfried", l'appel gracieux „des enfants de la forêt", enfin les phrases finales lumineuses et pathétiques „du châtiment" et „du sommeil". Une nomenclature plus précise et plus complète nous entraînerait au delà des limites que nous nous sommes fixées. Ce n'est pas d'ailleurs, répétons-le une dernière fois, une sorte de dissection musicale, mais une analyse d'ensemble que nous prétendons offrir au lecteur, et ces sèches énumérations de motifs, dont nous continuons à emprunter les désignations à M. de Wolzogen, ne sauraient, en tout cas, donner la moindre idée d'une

œuvre dont la séduction réside, au contraire, dans l'ampleur des développements, la puissance de l'expression dramatique, la richesse et l'éclat incomparable du coloris.

Cependant la musique s'est un instant assombrie. Une pédale de *la*, au rythme saccadé et menaçant, promène, au-dessus et au-dessous des accords, sa désolante monotonie. „Où est-elle, s'écrie enfin Siegmund avec rage; où est cette épée que tu m'as promise, ô mon père, et que je devais trouver à l'heure de la détresse?“ La scène s'éclaire alors d'une lueur magique; le frêne qui se dresse au milieu de la pièce laisse apercevoir, plantée en son écorce, une poignée d'épée qui flamboie. Siegmund chante, comme dans les transports d'un rêve, l'éclat de cette lumière inconnue qui trouble son cœur et ses sens. Mais la vision a disparu, et, dans les ténèbres de la nuit, Sieglinde qui a, par un narcotique, endormi son farouche époux, l'approche de Siegmund.

Elle lui révèle le secret de cette épée qu'il a vue luire un instant devant ses yeux. Forcée d'épouser Hunding qui l'avait enlevée comme une proie, elle dut assister, malheureuse victime, à la fête que celui-ci offrait à ses amis. Elle était triste, silencieuse. Un étranger entra,

et, comme pour porter un défi à l'assistance, planta son épée dans ce tronc de frêne ; nul ne fut assez fort pour l'en tirer et l'étranger partit, disant que celui-là seul pourrait utiliser ce fer qui serait capable de l'arracher. Or c'est à Siegmund que cette épée est destinée ; c'est lui le héros annoncé.

A ce récit, plein d'une croissante animation, et traversé par une admirable phrase musicale „le cri de victoire des Wälsungen", le héros s'enflamme ; l'ambition et l'amour naissent du même coup dans son âme et le compositeur a su exprimer avec une énergie intense cette passion sans frein, née à peine et déjà mûre pour les plus grands sacrifices. La porte du fond s'est ouverte, et la scène va se dérouler à la pâle clarté de la lune dont les rayons enveloppent le couple amoureux. Siegmund attirant Sieglinde la fait asseoir à ses côtés. Le *Lied* où il célèbre alors le printemps est une adorable rêverie, d'une fraîcheur délicieuse. Avec son doux accompagnement la mélodie affecte une simplicité extrême, et nous pénètre de son charme. Peu à peu les voix de l'orchestre et des chanteurs s'échauffent, la passion grandit encore ; elle envahit sans mesure ces deux êtres que le malheur rapproche. Il faut remonter aux plus célèbres duos en ce genre, à

celui des *Huguenots*, par exemple, pour trouver un point de comparaison possible, et Wagner ne s'est peut-être jamais élevé plus haut.

Siegmund et Sieglinde se sont reconnus; ils sont frère et sœur; ils sont nés d'un dieu, de Wotan lui-même. Siegmund se jette sur la poignée de l'épée plantée dans le frêne, et, avec un élan plein de grandeur et de vaillance, il apostrophe ce fer qui va devenir le compagnon de ses exploits. „Nothung, Nothung! voilà de quel nom je t'appelle!“ et les sauts d'octave qui soulignent chacun de ces mots ont une fierté d'accent qui donne le frisson. Il arrache l'épée et, se tournant vers Sieglinde: „O femme, dit-il, regarde bien Siegmund! En te donnant ce fer il te fait son cadeau de noce; par lui la femme adorée recouvrera sa liberté; c'est moi qui t'enlèverai de la maison d'un ennemi. Suis-moi maintenant, ô ma femme, ô ma sœur. Tu m'appartiendras, et le sang des héros renaîtra dans sa fleur.“

Certes la situation est neuve, et cette idée de mettre en présence le frère et la sœur, de les pousser dans les bras l'un de l'autre, peut paraître singulièrement hardie. Mais la manière de présenter les choses est pour beaucoup dans l'impression qu'elles doivent causer. Ces enfants sont

de la race divine ; ils s'unissent pour faire souche de héros, et leur morale ne se mesure pas à notre taille.

N'est-ce pas d'ailleurs la vieille théorie des anciens jours? En Égypte, jusqu'au temps des Ptolémées, la race royale se perpétuait par des unions de ce genre, et dans l'histoire même de la Grèce, la croyance populaire ne s'accommodait pas toujours sur ce chapitre avec les préceptes d'une saine vertu. Ici le tableau est grand ; les personnages sont grands, leurs passions dépassent le niveau des passions humaines, et ce sera la gloire de Wagner de n'être pas resté au-dessous des héros qu'il créait. N'empruntant qu'à lui-même, maître de son inspiration comme de son exécution artistique pendant toute la durée de l'acte, il a écrit là, d'un avis unanime, la page maîtresse de toute *la Walkyrie*.

A la faveur de ses fréquentes absences de l'Olympe scandinave, Wotan a fait souche d'une nombreuse lignée. Nous connaissons déjà deux de ses enfants, Siegmund et Sieglinde, issus de ses amours avec une simple mortelle. La déesse de la terre, Erda, lui a donné en outre neuf filles, les Walkyries, dont la mission est de présider aux batailles, d'assister les vaillants, et de porter dans la Walhalla, au temple des élus, la dépouille des héros morts en combattant.

Lorsque commence le second acte, dont le décor représente le sommet d'une montagne, dans un site sauvage, l'aînée des Walkyries, Brunehilde, est debout devant son père, qui lui apprend la lutte prochaine de Siegmund et de Hunding, et la charge d'assurer la victoire de son fils. La vierge guerrière entonne alors son chant de guerre où la singularité des rythmes et des intonations produit un effet des plus nouveaux et des plus hardis. Pas de mélodie proprement dite; pas de paroles du reste; des cris seulement, des exclamations bizarres, „hojatoho, heiaha...", mots qu'on chercherait vainement dans les dictionnaires en usage; mais dans son allure décousue, la musique s'impose à l'oreille et la charme malgré sa rudesse. Nous retrouverons par la suite, au commencement du troisième acte, ce même motif, manié toutefois avec plus d'ampleur et soutenu par un accompagnement plus imposant.

Glissons rapidement sur la scène dans laquelle Fricka défend à son époux, au nom de la fidélité conjugale outragée, de soutenir le bras de son fils Siegmund, et sur celle où Wotan communique à la Walkyrie ses nouvelles intentions. Les plaintes de Junon — nous voulons dire de Fricka — ne manquent pas de noblesse et l'or-

chestre ne cesse pas un instant d'accentuer, de ses traits expressifs, les recommandations du dieu à sa fille. Mais ces recommandations sont beaucoup trop longues, et Wotan abuse de ce que Brunehilde n'a pas vu *le Rheingold* pour le lui raconter avec une complaisance évidemment excessive.

Avec la troisième scène, l'intérêt renaît un peu. Siegmund et Sieglinde arrivent épuisés, fuyant devant Hunding, qui les cherche pour venger son honneur. Ils s'arrêtent; la fatigue trahit leurs forces, mais l'amour brûle toujours leur cœur et le duo du premier acte recommence en partie. C'est la même expression musicale, le même fond sur lequel on travaille et l'effet en est, conséquemment, beaucoup moindre. A peine y distingue-t-on un motif nouveau, celui „de la poursuite". Il faut signaler cependant, à l'approche de Hunding, les angoisses de la malheureuse Sieglinde. L'accompagnement tour à tour lent et vif, comme retenu par l'effroi, puis poussé en avant par la passion, trahit à merveille les sentiments opposés qui déchirent son cœur. Elle tombe évanouie, tandis que, penché sur elle, Siegmund la contemple amoureusement, et la presse dans ses bras.

Du haut de la colline où elle veille, Brune-

hilde a vu ces étreintes passionnées, elle s'émeut du touchant spectacle de ces amants que la fatalité poursuit et qui se disent adieu. Dès ce moment la grande figure de la vierge guerrière domine la situation et se place bien en relief au premier plan; Brunehilde, qui symbolisera plus tard en leur idéale expression l'héroïsme et l'amour, vient d'éprouver un sentiment inconnu; elle compatit au malheur; elle a pitié. Pour ceux qui souffrent elle bravera la colère de son père : un héros comme Siegmund ne doit pas périr. Venant vers lui, elle l'encourage, le prépare au combat, lui communique un peu de cette ardeur guerrière qui brûle en son âme, et lui promet la victoire. Mais la volonté du maître des dieux doit s'accomplir.

Le spectacle devient saisissant. Le fond de la scène s'est couvert de nuages, et les combattants luttent dans la nue. Ils s'abordent au bruit de l'orage et du tonnerre, et la lueur intermittente des éclairs les montre aux prises.

Brunehilde est là, parant avec sa lance les coups du farouche Hunding et couvrant de son bouclier le héros qu'elle protège. Hunding va périr, lorsque, se dressant dans une lumière rougeâtre, au-dessus des nuages, apparaît Wotan : „Arrière devant la lance, crie-t-il à Siegmund !

En pièces ton épée!" Siegmund tombe frappé par son rival. Wotan regarde un instant le corps inanimé; puis, se tournant vers Hunding: „Va-t'en, esclave, lui dit-il, va-t'en trouver Fricka et apprends-lui que j'ai satisfait sa vengeance!" Puis il le touche de sa lance, et le malheureux tombe comme une masse.

Pendant ce temps, Brunehilde s'est précipitée vers Sieglinde, que tant d'horreurs ont foudroyée, et, après avoir ramassé les tronçons de l'épée brisée, elle s'enfuit épouvantée. La voix de Wotan se fait encore entendre: „Ah! Brunehilde! Ah! traîtresse! Malheur à toi! Mon coursier saura t'atteindre et terrible sera le châtiment de celle qui m'a bravé!" Toute cette scène se distingue par une farouche et poétique grandeur, qui en assurera le succès partout où une machinerie un peu intelligente rendra possibles les effets rêvés par le poète. Le musicien ici est au second plan, il s'efface, comme il le fait volontiers partout où un drame d'un intérêt réel se joue sur le théâtre et occupe les yeux.

Si l'on devait juger de la véritable valeur d'un morceau d'après la première impression qu'il a causée, il faudrait, dans *l'Anneau du Nibelung*, assigner la première place à l'étincelante „Che-

vauchée" qui forme le début du troisième acte de *la Walkyrie.*

Lors des représentations de Bayreuth, Wagner, bon stratégiste et fin diplomate, avait fait défendre par voie d'affiche toute marque d'approbation, pour ne pas interrompre l'action ni troubler le spectacle. C'était du même coup arrêter par avance le germe de toute manifestation hostile. Une seule fois l'ordre donné fut enfreint. Gagnés par la richesse des accents franchement nouveaux de „la chevauchée", et comme emportés dans le tourbillon sonore où galopent les vierges guerrières, les spectateurs se levèrent, électrisés, et saluèrent d'acclamations unanimes cette page magnifique. Toutes les sociétés de concerts de l'Europe ont exécuté ce fragment, et le succès en a été immense partout. Et cependant qui ne l'a pas entendu dans son cadre n'en a qu'une idée bien imparfaite. Il faut voir cette gorge sauvage, ce paysage sombre et désolé, inaccessible retraite où les neuf sœurs se donnent rendez-vous ; il faut suivre des yeux ces courses folles des Walkyries dans les nuées ; il faut surtout entendre (ce qui sera toujours difficile dans une salle de concert) ces cris sauvages poussés par les guerrières, ces exclamations fières et joyeuses qu'elles se lancent à travers l'espace pour

se reconnaître et se saluer au passage. Quant au motif très court (plutôt un rythme qu'un motif) qui sert de thème fondamental à „la chevauchée“, quel est le compositeur qui en aurait su tirer les effets prodigieux qu'a obtenus Wagner? Ce dessin persiste avec une obstination que rien n'arrête; les violons à l'aigu brodent avec une infinie variété leurs gammes, leurs trilles, leurs pédales compliquées, tandis que dans le grave la voix des cuivres sonne une fanfare victorieuse. L'effet est irrésistible et les Walkyries, vous prenant en croupe, vous entraînent bien loin avec elles dans le pays des rêves et des enchantements.

Brunehilde est la dernière au rendez-vous; elle fuit la colère paternelle, et, montrant Sieglinde à ses compagnes, elle tâche de les intéresser à sa cause. Ses sœurs hésitent, craignant la malédiction d'un père irrité; Sieglinde elle-même, se tournant vers celle qui l'a sauvée, demande la mort; Siegmund n'est plus; que lui importe la vie! Elle aurait dû tomber sous le même coup qui a frappé son amant: le trépas sera sa délivrance. Mais Brunehilde ne cède point à de pareilles instances; l'air inspiré, parlant avec la solennité prophétique de la Pythonisse qui lit dans l'avenir: „Tu vivras, lui dit-elle; tu

vivras pour celui qui doit naître de toi. Souffre la faim et la soif, que les ronces et les pierres des chemins te blessent, que les malheurs et les tourments t'accablent; sache tout endurer pour l'enfant qui doit un jour parcourir le monde en héros, et que tu portes aujourd'hui dans ton sein. Adieu; mes sœurs faciliteront ta fuite, et je resterai ici, pour m'offrir, seule victime, au courroux de Wotan ! " Un souffle chevaleresque anime ces paroles. A la noblesse, à la fierté de ses accents la déesse s'est révélée. Sieglinde pourra fuir; elle gardera, comme un gage d'espérance, l'épée brisée dans le combat et que reforgera plus tard, pour de hauts exploits, Siegfried, le fils qui naîtra d'elle.

Déjà les Walkyries qui font sentinelle au haut des rochers ont signalé l'approche de Wotan. Brunehilde s'est détachée du groupe de ses sœurs; elle s'avance calme, prête au sacrifice, résignée au châtiment dont elle est menacée. Les premières paroles du père à sa fille sont terribles : „Tu m'as désobéi, s'écrie-t-il, tu t'es levée contre moi ! Tu descendras au rang des mortelles ! Abandonnée sur la terre, condamnée d'avance aux durs labeurs de la vie, c'est à un homme que tu appartiendras !" A cette malédiction les Walkyries poussent un cri d'horreur et disparaissent.

Brunehilde à genoux aux pieds de son père essaye timidement de l'attendrir. Elle lui dit à quel sentiment elle a obéi, ce qu'elle a ressenti elle-même en voyant ces êtres frémissants d'amour et que la mort allait séparer. Cette confession, malgré d'incontestables qualités de détail, perd un peu de son effet par le développement exagéré que lui a donné le compositeur. Raccourcie, elle formerait avec l'incantation qui suit, un des plus merveilleux finales que l'imagination d'un poète puisse rêver. L'instant est solennel en effet. Wotan ému, mais résolu à punir, prononce l'arrêt irrévocable. Brunehilde sera endormie sur un rocher; elle deviendra la femme du premier passant qui l'éveillera. La fierté de la déesse se révolte. „Tu sais quel sang coule en mes veines, dit-elle à son père; fille d'un dieu, puis-je tomber, sans honte pour qui m'a donné le jour, entre les mains du premier venu? Fais au moins que celui-là qui m'éveillera ne soit pas un lâche!“ — „Qu'il soit fait ainsi; répond Wotan. Je vais t'entourer d'un feu de fiançailles, comme nulle mortelle n'en connut jamais! Que ce rocher, environné de flammes, se dresse terrible, mur effroyable, et que tout lâche fuie épouvanté! Seul un héros pourra te réveiller, mortel plus puissant qu'un dieu!“

Wotan baise longuement sur les yeux sa fille, qui s'endort aussitôt dans ses bras. Il l'étend au pied d'un arbre, sur un tertre couvert de mousse, puis, d'une voix forte, il évoque Loge, le dieu du feu. „Viens à ma voix. Viens comme autrefois, esprit de feu, lorsque tu m'échappais en jet d'étincelles. Obéis-moi. Par toi, flamme vivante, que ce rocher soit entouré de flammes! A moi! Que par celui dont le cœur tremble, ce feu ne soit pas traversé!“ La magie d'un tel spectacle défie quelque peu l'imagination du critique, obligé de lutter contre la pauvreté de la langue et son insuffisance à varier les formules d'éloges. Comment rendre l'éloquence sublime de cet appel, la légèreté, la fluidité prodigieuse de cet orchestre où tant de motifs se juxtaposent et se mêlent pour former un tout d'une ineffable beauté! L'expression musicale a rarement atteint de si hauts sommets, et toute cette scène finale de *la Walkyrie* appartient à un ordre d'idées que le mot „sublime“ peut seul réussir à qualifier.

TROISIÈME PARTIE

Siegfried

La Walkyrie est un drame passionné où l'on retrouve encore, en partie, l'économie savante d'une action bien ménagée et bien suivie. Avec *Siegfried* nous entrons dans le domaine de la poésie pure. Plus de pièce, à proprement parler, plus de composition dans le sens exact du mot; mais une simple succession de scènes familières ou grandioses, une suite d'épisodes découpés, sans aucun souci de l'intérêt dramatique, dans la féerique histoire de la jeunesse d'un héros. Médiocrement pressé d'arriver au but, l'auteur s'attarde volontiers en chemin. L'ouvrage dure plus de quatre heures et on peut le raconter en deux minutes.

Fils de Siegmund et de Sieglinde, qui est morte en lui donnant le jour, Siegfried a été recueilli par le nain Mime, dont l'affection apparente masque une secrète pensée de convoitise. Le géant Fafner a pris la forme d'un dragon pour mieux défendre son trésor, et le rusé frère d'Alberich compte se servir du bras puissant de

son fils adoptif pour reprendre au monstre l'anneau des Nibelungen.

Doué d'une force prodigieuse, inaccessible à la peur, également habile à manier le marteau du forgeron et l'épieu du chasseur, Siegfried a grandi dans une solitude seulement troublée, à de rares intervalles, par les visites d'un voyageur mystérieux, le dieu Wotan, désireux de s'assurer par lui-même des progrès de son petit-fils.

Un jour, le jeune héros s'empare des tronçons de l'épée brisée de Siegmund, emportés jadis, comme un gage d'espérance, par la malheureuse Sieglinde, et il se forge l'arme qui lui donnera la victoire. Voilà tout le premier acte. — Il tue le dragon Fafner et aussi le nain Mime, qui avait essayé de l'empoisonner pour s'approprier plus sûrement l'anneau fatidique. Voilà le second. — Guidé par un oiseau merveilleux, il franchit la muraille de feu élevée par le dieu Loge, réveille Brunehilde, la délivre et se fait aimer d'elle. Voilà le troisième. — Est-il rien, nous le répétons, de plus simple, et ne fallait-il pas une imagination puissante et une fertilité de ressources prodigieuse pour tirer d'une donnée si mince la plus séduisante des féeries ?

Lorsque le rideau s'ouvre, le nain Mime se démène avec les fragments d'une épée qu'il essaye

de rapprocher. Armé d'un marteau, le forgeron minuscule frappe à coups précipités sur l'enclume et scande lui-même ainsi le récitatif libre par lequel il déplore sa faiblesse et se désespère de ne pouvoir mener son œuvre à bonne fin. Tout à coup il pousse des cris de terreur en voyant faire irruption dans sa forge un jeune gars, haut, solide et bien découplé qui de sa main vigoureuse tient en laisse un ours qu'il promène comme un chien. Annoncé par sa fanfare caractéristique, Siegfried, le nouveau venu, rit d'abord de cet effroi; mais sa bonne humeur se change en colère, lorsqu'il aperçoit inachevée encore l'arme qu'on lui avait promise; d'un simple effort des doigts il disjoint les morceaux à peine soudés, les jette au nez de l'incapable ouvrier et va dans un coin bouder silencieusement, ainsi que ferait un petit enfant. Mime devient alors doucereux et câlin; il rappelle avec insistance les services déjà rendus, les soins prodigués à celui qui le repousse aujourd'hui, et sa plainte se traduit par une sorte de berceuse, de chanson plaintive dont le rythme ternaire marque bien le caractère insinuant et contraint. Siegfried ne se laisse pas prendre à ces protestations; un doute l'obsède; il a vu sa propre image dans l'eau claire d'un ruisseau, et, comme il n'admet pas

qu'un colosse doive le jour à un avorton, il réclame, en menaçant, le secret de sa naissance. Il le reçoit en effet de la bouche de Mime, affolé de peur et mêlant plaisamment à son récit des fragments de sa berceuse comme pour demander grâce; puis, tout joyeux, tout fier, le fils de Siegmund et de Sieglinde s'élance dans la forêt en poussant un cri martial, motif de „la joie des promenades dans les champs", dont la fougue et l'éclat, joints au dessin contrapontique de l'accompagnement, semblent empruntés à quelqu'un de ces airs de Hændel si colorés, si riches de sève, si éclatants.

Huit accords disposés en forme de marche harmonique, motif du „voyage de Wotan", lents, graves et rendus bizarres par les fausses relations d'octaves qui les unissent systématiquement, annoncent la venue d'un personnage dont la présence n'engendre pas la gaieté. En effet, tandis que dans les deux premières parties de *la Tétralogie* Wotan, vu l'importance de son rôle, dirige en quelque sorte l'action, dans la troisième il ne se mêle plus aux événements que d'une façon indirecte et tient l'emploi de raisonneur. Il s'appelle „le Voyageur"; il porte un long manteau, un chapeau à larges bords et sa lance redoutable fait entre ses mains l'office de bâton.

Il a des poses hiératiques et s'abstient presque de tout geste, comme s'il avait peur de compromettre sa dignité; déjà même il paraît un souverain déchu et sa mélancolie divine s'échappe en de languissants discours.

Pourquoi vient-il, par exemple, demander à Mime une hospitalité qu'il refuse à la fin de la scène en disparaissant au milieu des lueurs magiques qu'accompagne un curieux bourdonnement des instruments à cordes, sinon pour mettre à l'épreuve la science de son hôte et du même coup faire valoir la sienne? Tout l'entretien se borne ainsi à une sorte de défi de divination. Mime interroge le premier: „Quelle race habite sous la terre?“ Wotan répond: „Les Nibelungen.“ Suit l'histoire du Nibelheim. — „Quelle race habite sur la terre?“ — „Les Géants.“ Suit l'histoire de Fafner. — „Quelle race habite dans le ciel?“ — „Les Dieux.“ Suit l'histoire de Wotan. A son tour le Voyageur interroge: „Quelle race, malgré ses disgrâces, tient le plus au cœur de Wotan?“ Mime répond: „La race des Wälsungen.“ Suit l'histoire de Siegmund et de Sieglinde. — „Quelle arme doit manier Siegfried pour tuer le dragon?“ — „Nothung.“ Suit l'histoire de l'épée. — „Qui peut reforger les morceaux de cette épée brisée?“ Ici plus de réponse;

le nain s'avoue vaincu; il ne le sait pas, car lui-même, le roi des forgerons, ne peut venir à bout de cette besogne, et par ironie Wotan alors le lui apprend: „ Celui-là seul qui n'a jamais connu la peur! " On s'explique le peu d'intérêt d'une scène dont les moindres détails sont connus, par avance, des spectateurs; mais on devine aussi quel parti le compositeur, étant donné son système musical, a pu tirer de cette mêlée continue de questions et de réponses, dont chacune correspond à un thème caractéristique et fournit ainsi la matière de rappels variés à l'infini.

Cependant la prophétie du Voyageur a redoublé l'angoisse de Mime qui, voyant revenir Siegfried, se promet de l'associer indirectement à ses projets ténébreux. Il l'invite à manier les outils de forgeron, et, pour enflammer son ardeur, il lui parle d'exploits à accomplir, d'un dragon à vaincre qui lui enseignera la peur. „Quel est ce mot? répond l'autre naïvement; on ne me l'a jamais appris!" et, saisissant les fragments de l'épée, il commence avec une impétuosité toute juvénile sa longue et délicate opération, tandis que Mime le suit du coin de l'œil et combine dans sa petite cervelle le plan qui lui livrera les trésors de Fafner: Siegfried tuera le dragon; mais, lorsqu'après la victoire, altéré par

la fatigue du combat, il voudra boire, c'est lui, le nain, qui se présentera avec un breuvage empoisonné, et dérobera sans peine au héros l'épée qu'il aura refaite et l'anneau qu'il aura conquis.

Deux admirables motifs, celui de „l'épée" et celui de „la victoire", dominent tout cet épisode de la forge, si banal en apparence, si intéressant en réalité, et dont au théâtre seulement on peut apprécier la magnificence. Comment dépeindre en effet la souplesse d'un orchestre toujours coloré, agile, vivant, qui pas à pas conduit l'action, et se faisant lui-même acteur, *peine* avec Siegfried lorsque le héros agite le lourd soufflet de forge, lance une gerbe d'étincelles sonores à chaque coup de marteau frappé sur l'enclume, siffle, bouillonne tour à tour, sans trahir le moins du monde, par une soudure mal faite, par un éclat trop strident, la gêne ou l'effort du compositeur! Il y a là plus encore et mieux même qu'un tour de force instrumental. Siegfried n'est pas un forgeron vulgaire; c'est un demi-dieu qui s'ignorait tout à l'heure et dont la transfiguration s'opère en quelque sorte sous nos yeux, jusqu'au moment où, brandissant l'épée reforgée, il la laisse retomber avec un cri de triomphe sur l'enclume, qui sous le choc se brise en deux. Par le caractère original de la mélodie par la

fougue entraînante de l'accompagnement, par les savantes progressions de la sonorité, Wagner a rendu l'illusion possible et son inspiration, dans toute cette scène, est, comme l'épée merveilleuse de Siegfried, d'une trempe rare : aucune banalité n'en a émoussé le tranchant.

Le deuxième acte nous montre une forêt. Au fond, à gauche, on aperçoit la caverne où le dragon Fafner a établi sa résidence. Glissons sur une courte scène dialoguée entre Alberich et Wotan, qui ne se sont pas rencontrés depuis la descente au Nibelheim. Des entrailles de la terre sort un grondement lugubre : c'est le dragon qui ronfle. Siegfried arrive, accompagné de Mime, qui lui explique de quelle façon il doit attaquer le monstre. Resté seul, le héros s'étend sur le gazon et, doucement bercé par le vague murmure de la forêt, se laisse, pour la première fois, absorber par une profonde mélancolie. Il pense à sa mère qu'il n'a pas connue. Il rêve d'un être mystérieux, charmant, avec qui il passerait sa vie. Pour se distraire, il taille des pipeaux et s'amuse, comme un enfant, à en tirer des sons d'une justesse douteuse. Puis, se rappelant tout à coup la terrible mission dont il s'est chargé, il prend son cor, sonne une fanfare joyeuse et réveille le dragon, dont les sourds rugissements se font de nouveau entendre.

Cet épisode est délicieux. Wagner, il faut le reconnaître, excelle à reproduire les bruits de la nature. La brise qui d'un souffle léger caresse les branches de la forêt, le ruisseau qui murmure en glissant sur son lit de cailloux, le feu qui s'allume et crépite, toutes ces voix mystérieuses lui confient leurs secrets. Il les comprend en poète et en peintre, et, si le contour mélodique n'est pas toujours très net, les grandes lignes de l'ensemble, du moins, sont tracées d'une main ferme, le jeu des *crescendo* et des *diminuendo* est conduit avec un perpétuel souci des oppositions, et la disposition des timbres, le choix des sonorités, finissent par donner au tableau une couleur dont le secret ne se trouve que sur la palette d'un artiste de génie.

Voici l'heure du combat. Siegfried embouche le cor, lance aux échos sa fanfare, et réveille le dragon, dont les grognements articulés se font entendre au moyen d'ingénieux artifices, car ils passent par un porte-voix, ce qui enfle et alourdit le son, et procèdent par sauts systématiques de quintes diminuées, ce qui prête à la mélopée quelque chose de gauche et d'étrange. La lutte, pas plus que l'entretien, n'est de longue durée. Siegfried, l'intrépide, s'approche du monstre et lui plonge dans le cœur son épée ; il regarde alors

curieusement cet animal informe agiter dans le vide ses formidables mâchoires, exhaler des plaintes en s'étonnant de la mort, lui qui se croyait invincible, et s'abattre enfin dans une dernière convulsion. Il est le maître désormais; il a porté à ses lèvres sa main rouge de sang et le voilà qui comprend le langage des oiseaux. L'un d'eux lui parle, et, sous le frissonnement léger des violons, cette voix de soprano égrène un chant limpide, une phrase délicieuse, pleine d'imprévu en son apparente uniformité, bizarrement disposée par groupes de quatre triolets dans une mesure où l'accompagnement est à 6/8.

Tandis que le vainqueur a pénétré dans l'antre de sa victime, Alberich et Mime, les deux frères, s'avancent en rampant, et déjà se disputent, comme les Géants autrefois, les dépouilles qu'ils croient tenir : intermède assez court, qu'animent les dessins brisés, irréguliers de l'accompagnement, et où le parti pris de sonorité dans le grave contribue à bien exprimer la bassesse des deux larrons et leurs souterraines menées. Mais Siegfried reparaît, tenant le heaume enchanté et l'anneau fatidique; Alberich s'est retiré prudemment; Mime, plus confiant, aborde le héros; il essaye de l'enjoler, ainsi qu'au premier acte, avec des paroles doucereuses; il lui présente, toujours sous le couvert

de l'amitié, le breuvage qu'il a soigneusement préparé; mais pour toute réponse, il reçoit de son élève, mis sur ses gardes par la voix de l'oiseau, un coup d'épée qui l'étend raide mort. Son cadavre, manié sans respect, va rejoindre dans la caverne celui du dragon: „Je te donne là un bon gardien pour te protéger contre les voleurs", ajoute Siegfried en riant, et, se tournant vers son nouvel ami, l'oiseau, il apprend qu'au sommet d'un rocher une femme admirablement belle est endormie, qu'il doit franchir le cercle de feu qui la protège, et qu'alors Brunehilde, cette femme, appartiendra à celui qui n'a jamais connu la peur. Déjà son cœur s'enflamme; il aspire à de nouveaux exploits, et se laisse conduire où sa destinée l'appelle, tandis que, sautant de branche en branche, son guide complaisant lui enseigne le chemin.

Comme le deuxième acte, le troisième comprend deux parties inégales, ici toutefois mieux caractérisées, grâce au changement de décor, par la division en deux tableaux, l'un quelque peu languissant et froid, l'autre, au contraire, particulièrement admirable. Dans un site sauvage fermé de tous côtés par des rochers, Wotan évoque solennellement Erda, moins pour l'interroger, en réalité, que pour lui apprendre que les temps

sont arrivés et que la génération nouvelle, issue de ses enfants, va changer la face du monde. L'évocation est grandiose, mais l'auditeur n'en écoute pas moins avec une certaine fatigue ces entretiens symboliques où se complaît Wagner et qui ralentissent la marche de l'action.

La seconde scène présente plus d'intérêt, grâce à l'entrée de Siegfried, dont le récitatif déclamé s'empreint ici d'une mâle et noble fierté. Face à face avec Wotan qui cherche à le détourner de ses projets, il répond avec hauteur d'abord, avec colère ensuite ; rien ne peut l'arrêter ; l'heure du crépuscule a sonné pour les dieux et l'épée du jeune homme brise avec fracas la lance du vieillard. Guidé par l'oiseau, Siegfried gravit l'enceinte des rochers, franchit la mer de feu et parvient enfin au sommet de la montagne où repose Brunehilde endormie. Voilà ce que doit exprimer le grand intermède symphonique qui accompagne le changement de décor, et jamais peut-être l'effort des combinaisons polyphoniques n'a produit un plus magnifique et plus complet résultat. Le chant de l'oiseau, le motif du sommeil, le feu magique du dieu Loge, la fanfare de Siegfried, les accords religieux de Wotan, le thème fondamental de *la Tétralogie*, toutes ces mélodies se succèdent, s'enchevêtrent avec une hardiesse

sans pareille et arrivent à donner la sensation de l'éblouissement: désormais le compositeur s'est engagé dans une voie où l'inspiration ne le quittera plus, car le duo final qui suit domine presque par ses beautés la partition tout entière.

A la vue de Brunehilde, Siegfried reste d'abord interdit; puis il s'approche de la déesse, et enlève le bouclier qui la protège, son casque, sa cuirasse; mais il hésite devant cet être nouveau pour lui, une femme: pour la première fois, tremblerait-il? Non, il s'agenouille près d'elle et pose ses lèvres sur les siennes. Brunehilde alors ouvre les yeux, s'éveille lentement, et salue avec solennité cette lumière du jour qu'elle se croyait condamnée à ne plus revoir. Comme au sortir d'un rêve, tous deux se regardent et s'interrogent anxieusement; des frissons inconnus les agitent; une ardeur croissante les embrase, et, tout en se sentant vaincue, la fière Walkyrie ne peut se résoudre à avouer sa défaite: „O Siegfried, s'écrie-t-elle, vois mon angoisse!... Va-t'en! Va-t'en! ne brise pas ta bien-aimée!... As-tu regardé ton image dans un clair ruisseau? si tu as agité l'eau, ton image a disparu. De même, ne me touche pas, ne me touche pas! alors, je reverrai ton image éternellement lumineuse, souriante et bénie... O Siegfried, épargne-moi, ne détruis pas ton propre

bien, ta chose!..." Mais l'amour doit triompher et pour la première fois les voix de Siegfried et de Brunehilde se confondent comme leurs cœurs, dominant de leurs éclats suprêmes le bruit de l'orchestre. Sans doute on pourrait détailler musicalement cet admirable duo, noter un à un les motifs, le salut à la lumière avec ses riches arpèges de harpes, la phrase redite alternativement par les instruments et les voix avec ses trilles en tierces si caressants, le dessin plein de largeur et de noblesse que se renvoient les violoncelles et les violons quand le dialogue vocal s'anime et devient plus pressant, les supplications de Brunehilde que traduit si expressivement cette mélodie tour à tour mineure et majeure où se devine comme un mouvement de berceuse, enfin l'allegro de style presque fugué qui forme strette et détermine l'explosion finale. Mais de tels développements ont l'aridité d'une sèche nomenclature, et l'on se demande en pareil cas si la meilleure formule n'est pas encore celle à laquelle recourait Voltaire en parlant des vers de Racine : „Beau, admirable, sublime!"

QUATRIÈME PARTIE

Le Crépuscule des Dieux

(*Götterdämmerung*)

Des quatre parties dont se compose *la Tétralogie*, la dernière est de beaucoup la plus longue. La représentation du *Rheingold* dure deux heures et demie; celle de *la Walkyrie* et de *Siegfried*, un peu plus de quatre heures; celle de *Götterdämmerung*, cinq heures au moins. D'autre part, si l'on se reporte au catalogue thématique de M. de Wolzogen, on reconnaît que le nombre des *Leitmotiven* de *la Tétralogie* tout entière se décompose ainsi : trente-cinq pour *le Rheingold;* vingt-cinq pour *la Walkyrie;* vingt-deux pour *Siegfried;* dix-sept seulement pour *le Crépuscule des dieux.* Sans doute, nous ne saurions trop le répéter, Wagner excelle à tirer d'une idée mélodique tout ce qu'elle peut donner, la variant à l'infini, se plaisant même à la découper par tranches, par tronçons, pour mieux mettre en lumière les parties qui la composent, et, après l'avoir ainsi démontée pièce à pièce, la reconstruire en son état primitif. Il n'en est pas moins vrai qu'à la longue cette

éternelle répétition des mêmes formules mélodiques cause, en dépit des déguisements les plus ingénieux, une sorte d'agacement. Ajoutons que si les récits tiennent dans *Götterdämmerung*, comme dans les partitions précédentes, une place considérable, le sujet de cette dernière œuvre prête moins que celui des trois autres aux oppositions de couleur où se complaît habituellement Wagner. A peine, sur le fond uniformément sombre du tableau de la lutte suprême des dieux, l'auteur projette-t-il à de longs intervalles un rayon de lumière, et cette lumière il la concentre sur Brunehilde, la seule figure vraiment sympathique du drame.

Ces remarques expliquent comment cette dernière soirée détermine chez le spectateur une véritable lassitude et comment cependant *Götterdämmerung* est, avec *la Walkyrie*, celle des quatre parties de *l'Anneau du Nibelung* qu'on représente isolément le plus volontiers en Allemagne. Exécutée à part, cette colossale partition produit une tout autre impression que lorsqu'on l'entend à la suite des trois autres. Les récits offrent plus d'intérêt parce qu'ils ne se rapportent pas à des événements qu'on a vus se dérouler dans les soirées précédentes ; de même le plaisir d'entendre les motifs non spéciaux au *Crépuscule des dieux*

n'étant pas émoussé par les auditions précédentes, il se trouve que la partition où l'on remarque le moins de phrases-mères originales paraît au contraire la plus riche, puisqu'elle embrasse la totalité des thèmes conducteurs de *la Tétralogie*.

En analysant cette œuvre gigantesque, plus encore peut-être qu'en rendant compte de celles auxquelles elle fait suite, nous procéderons par larges vues d'ensemble; nous nous garderons de noter fidèlement les continuelles allusions de l'auteur au passé et nous nous bornerons à appeler l'attention du lecteur sur quelques scènes capitales qui seront pour lui comme autant de points de repère, s'il a le désir de feuilleter la partition du *Crépuscule des dieux*.

Cette partition est d'ailleurs d'une complication extrême, et le transcripteur a dû, pour rendre intelligible sa réduction au piano, écrire plus d'une fois sur une et même deux portées supplémentaires. Ce ne sont que dessins qui se croisent, accords qui se mêlent, notes qui se heurtent. Mais ce chaos apparent, l'audition le dissipe comme par enchantement. Chaque détail apparaît alors à son plan, et l'ensemble imposant où viennent se fondre tous ces tumultes de l'orchestre, forme à l'action un cadre digne de sa farouche et sauvage beauté.

Le dernier acte de *Siegfried* se lie intimement au prologue de *Götterdämmerung*, qui se passe dans le même décor et que partagent à peu près également deux magnifiques scènes. Dans les ténèbres de la nuit les trois Nornes, les Parques du Nord, s'interrogent et se consultent. Pour la première fois les secrets de l'avenir leur échappent, et l'impuissance de leurs efforts est merveilleusement traduite par l'orchestre, dont toutes les parties semblent embrouillées à dessein, comme les fils de la destinée des dieux, qu'elles essayent en vain de démêler. Fatiguée par cet inutile labeur, la troisième Norne s'arrête désespérée. Au déchaînement des voix aiguës de l'orchestre succèdent de lugubres accords. Le fil de la destinée se brise entre les mains des trois sœurs, et tandis qu'elles disparaissent, la fanfare joyeuse de Siegfried résonne doucement au loin.

La scène reste vide. Un solo rêveur de violoncelle précède la première apparition du "motif de Brunehilde". Répétée par les bois et les cordes, cette délicieuse phrase gravit rapidement tous les degrés de l'échelle instrumentale. Cependant les violons fendent l'air de leurs gammes contrariées et précipitées. Les cuivres s'élancent gaîment à leur suite, et, saluant le

réveil de la nature, toutes les voix de l'orchestre aboutissent à un *tutti* d'un éclat éblouissant.

Le soleil s'est levé; Siegfried entre en scène, accompagné de Brunehilde. Il va la quitter, et, obligé d'accomplir sa destinée, dit adieu à la Walkyrie à qui il laisse, comme un gage d'amour, l'anneau mystérieux du Nibelung. Ce duo, où s'entremêlent sans cesse le motif de Brunehilde et le thème plein de noblesse de „ l'amour des héros “, est une des perles de la partition. La musique s'y montre tour à tour, fière et chevaleresque lorsque Siegfried jure à Brunehilde de lui rester fidèle, hésitante et passionnée quand celle-ci engage le héros à partir, tout en ayant le douloureux pressentiment de son futur abandon. Un moment, comme à la fin du duo de *Siegfried*, les voix des deux amants se font entendre à la fois, échangeant un dernier adieu: „ Sois heureux, Siegfried! Sois heureuse, Brunehilde “! s'écrient-ils, et l'orchestre se charge d'achever la phrase brûlante que, dans une pensée poétique, Wagner laisse comme suspendue à leurs lèvres. Tout ce prologue a la fraîcheur du matin. C'est l'aurore de cette journée sur laquelle passeront de si noirs orages. Dès le début du premier acte le ciel va définitivement s'assombrir.

Un beau prélude instrumental sert d'introduction à ce premier acte. A une attaque, d'une sauvagerie presque discordante, de l'orchestre, répond, derrière la toile, la fanfare si souvent entendue déjà, dont le motif se combine bientôt avec ceux du feu et du finale de *Siegfried* „thème de la résolution de l'amour". Ce potpourri, s'il est permis de qualifier ainsi l'enchaînement de plusieurs phrases caractéristiques, est un véritable enchantement pour l'oreille. Wagner déploie une dextérité merveilleuse dans l'agencement de ces intermèdes symphoniques, compliqués et clairs tout ensemble, vastes toiles d'araignée d'une trame aussi ténue que résistante, où il semble que tous les motifs viennent se prendre.

Les rideaux s'écartent et laissent entrevoir, plongés dans une obscurité presque complète, à droite le péristyle d'un palais barbare, au fond, à gauche, le Rhin et sa riche ceinture de forêts séculaires. Assis sur le seuil de leur demeure, deux chefs puissants, Hagen et Gunther, fils, l'un bâtard, l'autre légitime, d'Alberich, causent longuement avec leur sœur Gutrune. Le roi des Nibelungen n'a pas renoncé à la possession de l'anneau fatidique, et c'est Hagen qui doit l'aider à le ressaisir.

Sur le conseil de son père, Hagen ne cesse de parler à Gunther de la beauté merveilleuse de Brunehilde, à Gutrune des glorieux exploits de Siegfried. Le héros arrive sur ces entrefaites, et séduit, tout d'abord, la blonde fille d'Alberich, par son entrain juvénile et son attitude simple et noble. Celle-ci lui apporte dans une corne d'or un philtre amoureux qui doit éteindre en lui la mémoire. Une ivresse inconnue passe dans ses veines; dès lors, il oublie tout, Brunehilde, ses serments, sa mission héroïque, et Gutrune devient l'objet de ses convoitises.

Pour la posséder, il accepte aveuglément la tâche qu'on lui impose. Coiffé du heaume magique, jadis ravi à Fafner, il se donne l'aspect de Gunther et va chercher lui-même la malheureuse Walkyrie, qu'il livrera ensuite au frère de Gutrune. La scène dans laquelle il se dresse devant elle et lui réclame son anneau est terrible et présente un contraste saisissant avec la scène finale de *Siegfried*, où, à cette même place, se livrant tout entière avec une foi aveugle à son sauveur, elle s'écriait dans un élan d'enthousiasme presque mystique : „ Adieu, monde rayonnant de la Walhalla ! Qu'elle tombe en poussière, la superbe forteresse ! Adieu, race des Dieux ! Dans les délices éteins-toi, race éternelle ! Nuit du néant, couvre

le monde de tes brouillards! Pour moi brille à cette heure l'étoile de Siegfried! Il est à moi pour toujours, il est à jamais mon bien propre, l'unique et le tout! Amour resplendissant! Mort souriante.....!" Elle ne peut comprendre qu'un autre que son époux ait franchi le rempart de feu qui la protège. Se débattant en vain contre la fatalité, elle appelle à son secours ce Siegfried qui, sans en avoir conscience, il est vrai, la trompe si misérablement, et, folle de douleur, elle pousse un cri sublime de terreur et de supplication pathétique.

La musique est à la hauteur du poème; mais au prix de quelles longueurs n'a-t-il pas fallu acheter cette scène déchirante! Il y a notamment entre la Walkyrie et sa sœur Waltraute un entretien d'un développement démesuré, vingt-six pages de la partition in-folio, piano et chant, dont la suppression pourrait s'effectuer, il nous semble, sans grand inconvénient. Ce n'est pas que malgré la fatigante tension d'esprit à laquelle on est soumis, on ne reste frappé du caractère de sombre grandeur et de tristesse majestueuse dont la musique est toujours empreinte, mais, nous le répétons, il faudrait pratiquer des coupes raisonnées dans cette forêt épaisse où manquent l'air et la lumière, et, en dehors du bel

épisode final, nous ne voyons à signaler spécialement au lecteur que l'entrée brillante de Siegfried, la scène du philtre et le serment solennel des trois hommes.

Le deuxième acte s'ouvre par un court dialogue entre Alberich et Hagen, dialogue souligné par une symphonie d'une tristesse lugubre. Le fils bâtard d'Alberich assombrit toutes les scènes où il paraît. Il fait noir à l'orchestre comme sur la scène. Le jour se lève peu à peu. Siegfried et Gutrune échangent quelques joyeuses paroles d'amour. Puis, à l'appel de Hagen, une troupe de chasseurs viennent se ranger autour de lui.

C'est le premier chœur qu'on ait entendu jusqu'ici, et ce chœur est magnifique. Sous les exclamations sauvages de ces farouches hôtes des bois, court à l'orchestre un motif au rythme heurté et saccadé, qui rappelle, avec plus de rudesse, le thème initial de *Siegfried*. „A boire, à boire", s'écrient les compagnons de Hagen, et une superbe phrase symphonique soutenue par un accord persistant de quinte augmentée prépare l'explosion vocale de la fin. Cette musique nous transporte dans un monde spécial qui diffère du nôtre. Nous sommes loin des traditionnels chœurs de chasseurs, dont les compositeurs d'opéras se sont montrés si prodigues. Brune-

hilde arrive, conduite par Gunther qui, pendant la route, s'est substitué à Siegfried. A la vue de son amant qui tient Gutrune étroitement enlacée, la Walkyrie éclate en imprécations terribles. Étonnés, les chasseurs entourent et interrogent Siegfried, qui renouvelle à Gunther son serment de fraternité. Brunehilde essaye de percer ce cercle de fer. On la repousse rudement, et, rejetée à l'extrémité de la scène, elle assiste, la mort dans l'âme, aux préparatifs des noces de Siegfried et de Gutrune.

Au troisième acte, nous revoyons les Filles du Rhin, pleurant et chantant, en leur plainte amoureuse, la puissance et la beauté du magique anneau qui leur fut ravi. La mélodie qu'elles disent à trois voix est une véritable trouvaille; le contour en est compliqué, raffiné, comme il convient à ces êtres étranges, faits pour séduire et pour perdre ceux qu'ils ont attirés: cantilène à la fois maladive et gracieuse, captivante et troublante. Siegfried erre sur les bords du fleuve et les trois sœurs invitent en vain le héros déchu à leur rendre le talisman fatal dont l'influence lui a déjà été si funeste. Il refuse, et les ondines, disparaissant dans les profondeurs du fleuve, font place à Hagen, à Gunther et aux chasseurs.

Les jours de Siegfried sont comptés, et comme

par un raffinement de cruauté, Hagen lui présente, avant de le tuer, un breuvage enchanté qui réveille peu à peu ses souvenirs. Raisonneurs par excellence, rarement disposés à agir, les personnages de Wagner sont toujours prêts à raconter avec complaisance ce que le spectateur a déjà vu. Même au moment de mourir, Siegfried n'échappe pas à la loi commune, et le récit de sa vie, dont l'orchestre souligne les moindres traits, de ses réminiscences expressives, ralentit inutilement l'action. Il tombe, lâchement frappé par derrière, et sa dernière pensée est pour Brunehilde.

La scène, que les ténèbres ont insensiblement envahie, s'éclaire alors des pâles rayons de la lune. On place le corps de Siegfried sur un bouclier que soutiennent les compagnons de Gunther, et tandis que le funèbre cortège se perd dans la forêt, l'orchestre exécute une incomparable marche funèbre.

En entendant à Bayreuth cette page splendide, les auditeurs les plus hostiles se sentirent remués jusqu'au fond de l'âme, et nous ne croyons pas que, depuis, personne ait écouté, le cœur sec, cet immense concert de désolation. Les principaux motifs de *la Tétralogie* s'y donnent une dernière fois rendez-vous, mais l'enchaînement

de ces motifs est si naturel, leur progression en quelque sorte si nécessaire, qu'il est impossible d'en distinguer les points d'attache, et qu'il paraît invraisemblable, pour qui entend cette marche isolément, qu'elle n'ait pas été conçue et écrite d'un seul jet, indépendamment de toute pensée de raccord. C'est donc à la fois une composition d'une inspiration géniale et d'une facture prestigieuse.

Le corps de Siegfried a été rapporté dans le palais de Gunther. Comme autrefois les géants Fafner et Fasolt, comme plus tard les Nibelungen, Mime et Alberich, les deux frères se disputent leur trésor avant même d'en avoir pris possession. Hagen tue Gunther, mais Brunehilde a déjà retiré l'anneau des Nibelungen du doigt de Siegfried, et, le jetant dans le Rhin : „La fin des dieux approche, s'écrie-t-elle; mais, si leur race s'évanouit, je lègue à ceux qui prendront leur place le trésor le plus rare et le plus sacré. Ni l'or ni la puissance ne donnent le bonheur. La félicité vient de l'amour seul."

Hagen a disparu dans le fleuve, entraîné par les ondines auxquelles il prétendait disputer l'anneau, et comme *Armide*, comme *l'Africaine*, comme *Tristan et Iseult*, l'œuvre se termine par un long monologue de l'héroïne du drame. La

dernière phrase de Brunehilde „motif de la délivrance de l'amour", progression ascendante d'une coupe presque italienne, a une véhémence d'accent singulière. A ce cri sublime d'amour répond une explosion formidable de toutes les masses orchestrales. On aperçoit dans le lointain les ruines encore fumantes de la Walhalla. Les dieux sont bien morts ! L'humanité commence.

Au moment de fermer le dernier volume de *la Tétralogie*, on se prend à jeter un coup d'œil en arrière ; on voudrait embrasser d'un seul regard le chemin parcouru, et l'on éprouve le besoin de formuler en quelques mots un jugement d'ensemble.

Un court prologue mythologique, inégal, mais d'une variété et d'une richesse de tons saisissantes ; un drame passionné sur le fond un peu sombre duquel se détachent trois points lumineux, le duo de Siegmund et de Sieglinde, la chevauchée et l'incantation du feu, joyaux sans prix qui, aux yeux d'un véritable artiste, valent tout l'or du Nibelheim ; une délicieuse féerie, sorte d'odyssée héroïque que couronne un admirable hymne d'amour ; une tragédie eschylienne, enfin, ténébreuse, symbolique, surchargée de scènes démesurément développées, mais dont la vaste envergure dépasse par moments

la mesure humaine; voilà l'œuvre. Si l'admiration ne se commande pas, un tel effort doit au moins inspirer le respect!

Est-ce à dire qu'un arbre aussi touffu s'implanterait aisément sur notre sol et y pousserait sans peine? Il y a de sérieuses raisons d'en douter, et, pour n'en indiquer qu'une, il est évident qu'en matière de théâtre nos principes diffèrent quelque peu de l'esthétique allemande. Nos qualités de méthode, de proportion, ne sont pas communes de l'autre côté du Rhin. Combien de pièces de Gœthe et de Schiller nous apparaissent comme des dissertations d'un genre particulier, où la philosophie et la morale tiennent plus de place que la passion! Lorsqu'il s'agit de faire valoir une idée, de défendre un principe, nos voisins ont en réserve des trésors de patience. Chez nous, cinq minutes d'ennui sont une mesure avec laquelle un auteur dramatique doit compter. N'a-t-on pas, à l'Académie de musique, supprimé autrefois la belle ouverture du *Prophète* et tout un tableau des *Huguenots*, parce que ces pages faisaient longueur?

Il n'est pas question d'ailleurs de représenter *la Tétralogie* à Paris, et, qui sait, le jour où un impresario sera assez hardi pour tenter l'aventure avec des interprètes tels que ceux que nous

avons entendus en Allemagne, M. et Mme Vogl, Mme Materna, MM. Scaria et Liebau, tous grands artistes, à la fois chanteurs et acteurs, ce jour-là, le public français, séduit par la grandeur du sujet, l'originalité saisissante de la musique, la nouveauté du spectacle, se montrera peut-être moins récalcitrant qu'on ne le suppose.

Le poème de *l'Anneau du Nibelung* est facilement intelligible, même pour qui n'a point fait des mythes scandinaves une étude particulière. La partition, les partitions, si l'on veut, renferment des beautés de premier ordre qui s'imposent à l'auditeur le moins familier avec le système de Wagner; voilà ce que nous avons essayé d'établir au cours de cette étude. Quant aux longueurs, aux redites systématiques, nous les constatons sans y insister. Ce n'est pas d'aujourd'hui que l'on connaît le „*quandoque bonus dormitat Homerus*". *La Tétralogie* est une sorte d'*Iliade*, et s'il arrive à son auteur de sommeiller un moment, il faut lui pardonner en se disant qu'il a des réveils qu'un homme de génie seul peut connaître.

PARSIFAL

Les œuvres de Wagner n'ont pas le caractère cosmopolite de quelques-unes des plus remarquables productions de l'art contemporain; elles conviennent par-dessus tout au pays qui les a produites et dont elles reflètent exactement les qualités et les défauts. Habile artisan de sa gloire, Wagner a su, dès les premiers pas, faire de l'enrôlement sous sa bannière une question de patriotisme. Il a voulu rester et il est resté pur Allemand (echt deutsch). Désireux de régénérer l'art, l'auteur de *Lohengrin* l'a simplement retrempé dans ses origines, et une habile politique l'a conduit à emprunter les sujets de ses poèmes aux conteurs du moyen âge. Nous avons dit avec quelle adresse il avait su, dans *l'Anneau du Nibelung*, rattacher aux mythes des Dieux scandinaves les légendes héroïques des Germains. Sa tâche était, cette fois, plus aisée, et sa conception générale de *Parsifal* n'a pas dû, sans doute, lui demander un très grand effort d'imagination.

Un cycle de traditions fabuleuses s'est formé, au moyen âge, autour de ce personnage héroïque, père, comme on le sait, de Lohengrin, en sorte que l'opéra de ce nom se trouve, bien qu'antérieur par la date, la continuation naturelle de *Parsifal*.

Nous ne nous attarderons pas à rechercher, parmi les emprunts faits par Wagner aux trouvères, quelle part revient à Christian de Troyes, à Guiot de Provins, ou à Wolfram d'Eschenbach, un des personnages principaux, on s'en souvient, de *Tannhäuser*. Mais il n'est peut-être pas sans intérêt de constater une fois de plus que la plupart des contes qui bercent les premiers rêves des Allemands, et dont ils ont fait en quelque sorte leur chose, sont en réalité notre patrimoine; ils ont eu leur première expression dans les *lais* gallo-bretons qu'on chantait avec accompagnement de musique et qui, suivant l'expression de M. Paulin Paris, ont été nos premières cantates. La légende du Saint-Graal, notamment, si populaire au delà du Rhin, n'a point une origine allemande, et, comme elle reste peu connue en France, bien qu'elle ait servi de point de départ à tous les romans de la Table Ronde, nous croyons utile de la résumer en quelques lignes, d'après la version naïve qu'en a donnée Robert de

Buron, dans son poème de *Joseph d'Arimathie* (XIIe siècle).

A l'époque où, suivant l'expression du vieux conteur, Pilate était „bailli“ de la Judée, figurait parmi les gens de sa suite un „prud'-homme“ nommé Joseph d'Arimathie, qui remplissait en même temps auprès de Jésus les fonctions de „Sénéchal“. Après le crucifiement, Joseph vint trouver Pilate et lui dit: „Sire, je vous ai longtemps servi de cinq chevaliers, sans en recevoir de loyer; je vous demande pour ma peine le corps de Jésus.“ — „Je te l'accorde de grand cœur, répondit Pilate, et je te remets en outre le vase dans lequel ce Juste que je n'ai pu sauver a lavé ses mains en dernier.“ Joseph s'empressa de détacher le corps de Jésus, le posa doucement à terre, et, voyant le sang divin couler des plaies, le recueillit précieusement dans une coupe.

Passons sur les aventures de Joseph, „méchamment emprisonné“ durant quarante-deux ans, et sur le récit de ses voyages merveilleux. „Garde avec soin cette coupe, avait dit Jésus au saint homme, un jour qu'il lui était miraculeusement apparu pendant sa captivité; tous ceux auxquels il sera donné de la voir d'un cœur pur seront les miens; ils auront satisfaction et joie

perdurables. Joseph ne s'en sépara jamais et lui donna le nom de *Gréal*, par altération *Graal*, car personne ne devait la voir sans y prendre *gré*." La coupe précieuse fut plus tard ravie à ses descendants par les anges et rapportée à un saint nommé Titurel, déjà possesseur de la lance qui perça le côté du Christ. Titurel bâtit au nord de l'Espagne, sur la montagne de Montsalvat, un palais de marbre, et fonda l'ordre du Graal, dont son fils Amfortas devint le chef après lui.

Lorsque commence le drame de *Parsifal*, Amfortas souffre d'une terrible blessure. Le magicien Klingsor lui a ravi sa lance et l'en a frappé, tandis que, méconnaissant les règles du Graal, il cédait aux séductions d'une beauté diabolique. Ainsi déchu, souillé, il ose à peine célébrer encore les saints mystères, car la vue seule de la coupe sacrée rend plus cuisantes ses souffrances et plus vifs ses remords. Un des vieux chevaliers de l'ordre, Gurnemanz, raconte longuement à de jeunes écuyers ce douloureux épisode de la vie du roi, et leur ordonne de laisser en paix une créature singulière, Kundry, aux yeux farouches, au rire fatidique, trouvée un jour inanimée sur les marches du palais et dont l'existence semble uniquement remplie par la recherche du baume magique qui doit guérir Amfortas.

A ce moment a lieu l'entrée en scène de Parsifal, arrêté pour avoir tué, sans se douter de la gravité de son acte, un cygne sacré sur le territoire du Graal. Gurnemanz admoneste, peut-être un peu lourdement, le téméraire chasseur. Mais, tout en le gourmandant, il l'a regardé avec intérêt, et, sur de vagues indices, s'est demandé s'il n'avait pas devant lui l'Élu promis par le Ciel pour racheter la faute d'Amfortas. Il le convie donc à assister avec lui à la célébration de la Cène, et une suite d'ingénieux changements à vue nous les montre tous deux gravissant d'abord les pentes de la colline qui, en réalité, s'abaisse sous leurs pieds, et pénétrant ensuite dans le sanctuaire du Graal.

Les chevaliers entrent par groupes et se rangent autour des tables servies. En vain Amfortas se refuse à accomplir son ministère sacerdotal; la voix impérieuse de Titurel se fait entendre et l'oblige à découvrir la coupe divine qu'illumine subitement une clarté éblouissante. Ignorant et naïf, le néophyte n'a compris que peu de chose à ces pratiques religieuses, mais il a vu les angoisses du roi, d'un homme comme lui, et son cœur s'est ému de pitié. Cette lance qui a fait la blessure peut seule la guérir: il ira donc l'arracher aux mains impies qui la détiennent.

Trois scènes d'un caractère bien différent remplissent le second acte. La première se passe entre le magicien Klingsor et Kundry. Cette Kundry est un personnage bizarre à la conception duquel les commentateurs allemands attachent une importance extrême. C'est un être à double face. Servant à la fois Amfortas et Klingsor, victime d'une fatalité qui la condamne à faire le malheur de tous ceux qui l'approchent, Kundry ne doit trouver le repos que dans la mort. Durant sa vie, elle essaye en vain d'échapper à l'implacable destinée. Klingsor, par exemple, oblige cette infortunée, qui ne marche au mal, nous l'avons dit, que sous la contrainte de son maître, à user de tous ses artifices pour séduire Parsifal.

La seconde scène nous montre le jeune héros sourd aux appels provocants des sirènes apostées par Klingsor : „Laisse-moi baiser ta bouche !“ lui dit l'une d'elles. — „Repose-toi sur mon sein !“ reprend une autre. Mais, admis par une faveur insigne aux cérémonies liturgiques du Graal, Parsifal a puisé dans sa participation aux saints mystères une force surhumaine. Aussi tout d'abord échappe-t-il au piège périlleux de ces démons féminins. Toutefois sa vertu doit subir un assaut plus rude encore, et

c'est Kundry qui le livre avec une insistance passionnée au début, presque avec rage par la suite : lutte symbolique du bien et du mal, antagonisme éternel de l'innocence aux prises avec le vice, de la lumière avec les ténèbres ! Impuissante à vaincre, Kundry appelle Klingsor à son aide. Celui-ci accourt, brandissant sa lance ; mais la pureté du héros suffit à produire un miracle ; l'arme sacrée reste suspendue dans l'espace, au-dessus de la tête de Parsifal, qui s'en empare.

La première scène du troisième acte nous présente Gurnemanz, plongé dans ses mornes rêveries, tandis que près de lui, derrière un buisson, Kundry repose énervée, lassée. Un instant elle s'éveille, et, sans mot dire, elle assiste ainsi à un long entretien entre Gurnemanz et Parsifal. L'heure approche en effet où le jeune héros doit succéder à Titurel, et pour le préparer à sa mission, Gurnemanz se livre vis-à-vis de lui à un certain nombre de pratiques dont la singularité ne manque pas de surprendre les spectateurs médiocrement familiarisés avec les rites du Graal. Il s'agit, pour ainsi parler, d'une allusion savante, chargée d'intentions mystiques, à l'un des plus admirables passages de l'Évangile, à cette belle scène où Madeleine rend le plus

humble et le plus touchant hommage au Sauveur du monde. Kundry, servant ici la religion comme à l'acte précédent elle servait l'impiété, touchante image de cet „éternel féminin", condamné par sa faiblesse même à demeurer le jouet de toutes les passions de l'homme, Kundry lave les pieds de Parsifal; elle les parfume avec le baume contenu dans un flacon d'or, elle les essuie avec sa chevelure. Ensuite Gurnemanz puise dans sa main l'eau de la source et la répand sur la tête de Parsifal, qui lui-même verse sur le front de Kundry cette eau salutaire, gage de pardon et de rédemption.

Animé d'un saint enthousiasme, Parsifal exalte la grandeur de Dieu, auteur de toutes les merveilles de la nature; il sent qu'il deviendra son élu, qu'il commandera, qu'il devra protéger les faibles, et déjà des paroles de clémence et de paix s'échappent de ses lèvres pour consoler celle qui gémit, la pauvre Kundry. Alors il reprend la route, une première fois suivie jadis, qui mène au palais, et il pénètre dans la salle que remplissent maintenant les pompes d'une cérémonie funèbre. Titurel est mort. De nouveau Amfortas, dans les spasmes de la douleur qui l'étreint, se refuse à découvrir la coupe. Mais Parsifal s'avance; il touche de sa lance l'horrible plaie

qui se referme aussitôt, et, portant une main pure dans le tabernacle, il balance solennellement le Saint-Graal au-dessus de la foule, tandis que, touchée par la grâce, Kundry s'affaisse lentement aux pieds du nouveau roi.

Telle est la marche générale du poème. Les caractères paraissent tracés avec autant de puissance et de largeur que dans *la Tétralogie*. Parsifal est bien l'un de ces héros que Wagner aime à concevoir, dont la jeunesse a connu le rude exercice de la chasse et l'air salubre des forêts. „Innocent et simple“ comme l'indique son nom, composé par Wagner avec deux mots arabes *Parseh*, *Fal*, en allemand *der reine Thor*, Parsifal a l'insouciante gaîté, la cordialité, la franchise de Siegfried, et de plus une droiture d'esprit, une candeur native qui le rendent invulnérable aux coupables amours. On peut s'égayer de l'extrême „sagesse“ du personnage, mais à condition de trouver également ridicule cet autre héros „farouche“ du drame antique, Hippolyte, à qui, suivant l'heureuse expression de Paul de Saint-Victor, Parsifal pourrait donner l'accolade chevaleresque.

Certains côtés du rôle de Kundry échappent, par leur symbolisme même, à l'auditeur ennemi des suggestions un peu raffinées au théâtre et partisan de la banalité des conventions scéniques.

Tout au moins faut-il, pour le comprendre, une intelligence suffisante de la langue particulière dont se sert le poète, langue toujours curieuse, riche en images, subtile et colorée tout ensemble. Alors on retrouve sans peine dans la création de cette figure énigmatique, l'ampleur et l'originalité du peintre d'Ortrude.

Amfortas, le prêtre-roi coupable, l'infortuné qui a succombé à la tentation, et Klingsor, le magicien, le maître des enchantements et des prestiges, ne sont guère qu'indiqués, mais avec la même hardiesse et la même sûreté de main.

Quant à Gurnemanz, il appartient à l'espèce de ces personnages plus utiles qu'intéressants, et dont l'auteur a besoin pour fournir au spectateur des explications supplémentaires. Ce vieillard a la spécialité des récits et des monologues sans fin, et, comme conteur à longue haleine, il rendrait presque des points à Wotan lui-même, le dieu discoureur de la *Tétralogie*.

Nous avons raconté rapidement comment les personnages se meuvent, et nous avons ensuite essayé de les caractériser en peu de mots. Cette courte analyse, en montrant les mérites d'un tel ouvrage, considéré comme œuvre poétique, laisse également apercevoir ses imperfections : l'obscu-

rité dans certaines parties, l'absence de mesure et, par suite, d'intérêt dans d'autres. Du moins la musique reste toujours d'accord avec la poésie et s'identifie, on peut le dire, avec elle. Cette musique, d'un style soutenu, semble pénible, quand le poète s'attarde à des développements inutiles; elle s'illumine au contraire d'une clarté soudaine, lorsque, aux prises avec une situation vraiment neuve et forte, il s'élève, d'un vol audacieux, jusqu'à des régions encore inexplorées dans le domaine de l'art.

Un beau prélude instrumental forme le seuil du monument grandiose élevé par Wagner en l'honneur des chevaliers du Graal. C'est, comme il est naturel, la couleur religieuse qui domine dans ce morceau, traversé tour à tour par des effets habiles de charme et de tristesse, et où l'on retrouve ces beautés de travail, ces savantes dégradations, ces nuances variées qui comptent parmi les caractères les plus remarquables et les plus séduisants du style wagnérien. Trois motifs typiques, présentés sous des aspects multiples, remplissent cette introduction : un chant mystique, d'une sérénité majestueuse, un choral austère et une courte fanfare religieuse, couronnée par une cadence appartenant à la liturgie allemande, et dont Mendelssohn s'est déjà servi,

avec une harmonie exactement semblable, au début de sa symphonie de la Réformation. Remarquons en passant que la phrase du choral est précisément celle du finale de *Tannhäuser* lorsque tous les personnages prient sur le corps d'Élisabeth et qu'on chante la gloire du Seigneur en voyant reverdir le bâton du pèlerin. Ainsi, pour *Parsifal*, Wagner se souvient non seulement de *Lohengrin* (phrase du prélude), mais de *Tannhäuser*, ce qui établit entre ces trois pièces un lien inattendu. Que cette ressemblance soit ou non voulue, il y avait lieu, croyons-nous, de la signaler.

La cadence finale du prélude, à laquelle on ne prête tout d'abord qu'une médiocre attention, prendra, par la suite, une grande importance dans l'œuvre de Wagner, et signalera invariablement toute allusion au Saint-Graal. Dans le cours du premier acte, seulement, on l'entendra près de quarante fois, présentée, il est vrai, sous toutes les formes possibles, promenée dans tous les tons, reprise tour à tour par tous les groupes d'instruments, ici avec un accent héroïque, là avec une expression plaintive, à peine indiquée parfois et se fondant en quelque sorte dans le bruissement vague de l'orchestre, ou se dissimulant sous un enchevêtrement laborieux de dessins

contrapontiques. Quelque intérêt que présente cette diversité d'aspects, il nous sera permis d'exprimer le regret que Wagner n'ait pas tiré de son propre fonds la *phrase-mère*, par excellence, de son drame, celle qui correspond comme importance, par exemple, à l'admirable thème caractéristique de Siegfried, dans *l'Anneau du Nibelung.*

Les premières scènes du premier acte ne sont qu'une suite de récitatifs mesurés, soutenus par des dessins d'orchestre. Wagner a l'habitude, on le sait, de réserver pour les scènes essentiellement dramatiques ou lyriques les successions continues de phrases mélodiques qu'on est convenu d'appeler „morceaux". L'intérêt des autres parties du drame résulte surtout du dialogue même dont une déclamation, d'une rigoureuse justesse, permet de ne pas perdre une syllabe, et que commente, ou plutôt qu'accentue un orchestre merveilleusement souple et expressif.

Dans les quatre opéras de *l'Anneau du Nibelung*, chaque premier acte est très animé; dans *Parsifal*, au contraire, malgré des recherches heureuses, malgré les détails précieux ou piquants d'un art toujours élégant, l'exposition semble un peu languissante. Il faut signaler toutefois l'arrivée de Kundry, caractérisée par un trait arpégé

descendant qui jette une lueur mystérieuse et magique et produit une sorte de scintillement qui fascine. En revanche rien de tragique et de tristement expressif comme le motif d'Amfortas que font bien valoir la tendresse et la douceur répandues dans d'autres parties de cette longue scène.

Tout s'élève et s'échauffe à l'entrée de Parsifal. C'est un héros, on le devine, qui vient de paraître sur la scène. Une fière et sonore fanfare souligne cette entrée, et, musicalement, dessine le personnage d'un contour vigoureux. Tandis que Gurnemanz le réprimande, l'allusion au meurtre du cygne qu'il a tué est délicatement paraphrasée par l'orchestre, et plus loin, quand Kundry lui révèle que sa mère est morte, le cri de douleur du héros a une puissance d'accent surprenante.

Nous arrivons à la scène capitale qui termine le premier acte, un des plus beaux épisodes musicaux, non seulement de *Parsifal*, mais aussi de l'œuvre entier de Wagner : nous voulons parler de l'entrée de Parsifal et de Gurnemanz au palais de Montsalvat, et de la cérémonie religieuse du Graal. Il n'y a pas une défaillance, au point de vue musical, dans cette scène grandiose, dont aucune analyse ne saurait donner

une idée. Rien n'égale l'éclat de la fanfare initiale à laquelle se marie une sonnerie obstinée des cloches; la marche des chevaliers est d'une allure fière et majestueuse; après les chants des jeunes garçons et des jeunes hommes, d'une sonorité à la fois suave et pleine, que dire de l'exaltation mystique d'Amfortas, et du chœur religieux final, incomparable cantique d'amour et d'extase! L'auditeur le plus indifférent se sentirait ému en écoutant cette musique si sereine, si large, d'une onction si fervente et d'une ampleur si magistrale, que rehausse encore une orchestration merveilleuse, et qui donne comme la vision de ce monde surnaturel décrit par Fénelon : „Une lumière pure et douce se répand autour des corps de ces hommes justes, et les environne de ses rayons comme d'un vêtement; ils chantent tous ensemble des louanges de Dieu, et ils ne font tous ensemble qu'une seule voix, une seule pensée, un seul cœur."

Le second acte est précédé d'un prélude tourmenté, qui annonce une crise, une lutte orageuse, de terribles combats entre des êtres plus qu'humains. L'acte s'ouvre par un monologue de Klingsor, page de déclamation éloquente et grandiose qu'entrecoupent d'expressifs passages d'orchestre, et à laquelle succède un

dialogue violent, abrupt, mais énergique, entre Klingsor et Kundry. On devine que Wagner a voulu, par sa musique, faire concevoir toute l'horreur de la destinée dévolue à Kundry, qui, sans impureté originelle, se sent faible et fragile, souillée, forcée de subir le joug humiliant d'un maître maudit. Être essentiellement passif, Kundry représente ici la femme dans son rôle héréditaire et traditionnel, et la musique met en relief par les artifices spéciaux dont elle dispose chez Wagner, cette figure inquiétante, à l'attrait indéfinissable. Cependant du dehors se fait entendre le bruit de l'assaut que Parsifal livre à la tour enchantée, siège de la puissance de Klingsor, laboratoire où il prépare ses incantations et ses maléfices. Plus habitué à donner des coups qu'à en recevoir, Parsifal est aisément victorieux dans cette lutte que le musicien a su rendre avec une sobre énergie et qui ne ressemble guère à la classique et banale *battaglia* des vieux opéras italiens. La fanfare caractéristique de Parsifal y résonne et s'y détache avec une singulière noblesse. Mais le héros se trouve en présence de plus insidieux adversaires. En effet la tour enchantée s'abîme et fait place à un jardin embaumé que décore une végétation luxuriante. Là, parées de fleurs mystérieuses, aux parfums capiteux, et „sem-

blables elles-mêmes à des fleurs", les jeunes filles suscitées par Klingsor s'efforcent de séduire Parsifal.

Une telle scène évoque naturellement le souvenir d'images connues; on pense à Renaud dans les jardins d'Armide, à Vasco perdu dans les splendeurs du „pays merveilleux", où son génie l'a fait aborder, à Robert le Diable obsédé par ces êtres fantastiques, par ces „filles du ciel" transformées en courtisanes. Mais, le dirons-nous, la „charmante retraite de la félicité parfaite" d'*Armide* n'apparaît plus que comme un pâle paysage de tapisserie, aux nuances décolorées, auprès de la scène fatale, d'attrait vénéneux et dangereux, qui se déroule devant nous. Ce ne sont pas seulement les jeunes sirènes, c'est la musique aussi qui semble vouloir étreindre Parsifal avec ses enroulements capricieux et charmants, ses arabesques sveltes et voluptueuses. Il y a là comme une vague réminiscence de l'adorable appel des filles du Rhin au dernier acte de *Götterdämmerung*. La brillante fanfare qui est l'expression musicale du jeune héros forme un contraste avec cette amoureuse et flexible cantilène, mais le motif héroïque est serré de toutes parts et comme enlacé par cette mélodie aux ondulations serpentines, à laquelle sert de

fondement un rythme de valse lente. L'auteur a fait comprendre avec un rare bonheur l'état d'esprit de Parsifal, être primitif, qui, malgré la hauteur de ses aspirations, n'est pas inaccessible aux tentations charnelles, et présente la sensualité naïve des adolescents.

A cette scène délicieuse succède l'immense duo de Kundry et de Parsifal, morceau gigantesque, d'une complexité extrême, qui atteint par endroits à une vraie grandeur pathétique, et qui est traversé par de superbes lambeaux de phrases mélodiques. Wagner n'a guère ici à redouter que la comparaison avec lui-même et ce duo, malgré l'effort concentré et violent dont il témoigne, peut paraître froid si on le compare à ceux de *la Tétralogie*. Toutefois, au moment où Kundry métamorphosée et parée de toutes les grâces de la jeunesse donne un baiser à Parsifal, la musique peint supérieurement le trouble qui accompagne ce subit éveil des sens. Il se dégage de cette partie du morceau, d'abord un charme puissant, puis une chaleur communicative bientôt portée au dernier degré d'intensité. Mais en dépit de mérites si riches et si divers, l'ensemble paraît tourmenté, et l'on en garde comme une sensation d'accablement.

Un prélude d'un beau caractère ouvre le troi-

sième acte. Gurnemanz est en scène, et l'on sait que la présence de ce personnage abaisse toujours, pour ainsi dire, la température de plusieurs degrés. Une fraîche et poétique phrase d'orchestre souligne le réveil de Kundry. Sa présence pendant le long dialogue qui suit, entre Gurnemanz et Parsifal, est musicalement indiquée par le retour fréquent de certains motifs caractéristiques de cette créature étrange, et, surtout, du double arpège descendant déjà cité; ce motif, ainsi qu'il arrive souvent chez Wagner, est une sorte de Protée qui se dissimule à travers tous les déguisements et toutes les figures.

Ici se place l'épisode grandiose en sa simplicité qui évoque les souvenirs du Nouveau et de l'Ancien Testament, ceux du Repas chez Simon et ceux de l'onction de Saül par Samuel. La scène est imposante, évidemment, mais on ne saurait dire que la musique ajoute beaucoup à l'impression. Citons toutefois comme une belle page religieuse le fragment qui se rapporte au baptême et à l'onction de Parsifal par Gurnemanz.

Rien de plus touchant que le mélodieux cantabile dans lequel Parsifal célèbre le calme des champs et la poésie de la nature, et où il dit les louanges

de Dieu, auteur de ces merveilles. Il y a là dans l'acte comme une éclaircie pastorale, rendue plus aimable par le caractère d'abord âpre, puis gravement religieux de tout ce qui précède.

Nous voici parvenus aux scènes qui forment la majestueuse péroraison de tout l'ouvrage. La marche funèbre de Titurel, à laquelle se mêle le son des cloches, a un grand caractère ; elle ne peut cependant soutenir la comparaison avec celle de *Götterdämmerung*. Une dernière fois la belle phrase initiale du prélude se fait entendre, tandis que Parsifal élève le Graal au-dessus de la foule. Après les véhémentes agitations de ce drame, de cette espèce de *Mystère*, l'auditeur ne peut manquer d'être ému par le calme séraphique de cette fin. On est comme perdu dans des ondes sonores, transparentes et lumineuses, qui montent peu à peu vers le ciel. Ici encore on a lieu d'admirer l'extrême habileté technique, la rare délicatesse de main, avec laquelle Wagner sait unir et mettre en œuvre, comme en un riche et brillant tissu, des motifs d'aspect et de genre différents.

Le rôle des chœurs dans *Parsifal* est considérable, et quelques personnes ont vu là une concession faite par Wagner à ses adversaires. Rien n'est moins justifié. S'il n'y a pas de chœurs

dans les trois premières parties de *l'Anneau du Nibelung*, c'est tout simplement que leur présence n'était pas indispensable dans le cadre choisi par l'auteur, tandis qu'elle s'imposait absolument ici.

Le moment n'est pas encore venu de porter un jugement définitif sur *Parsifal*. Comme tous les esprits qui dépassent la grandeur normale, Wagner, insensible aux traits de la critique, a toujours suivi, d'un pas égal et sûr, la route qu'il s'était tracée. Sa dernière œuvre, à cause de cela même, n'est pas dépourvue d'un certain caractère abstrus et âpre. Le sujet le voulait ainsi. Mais si l'on s'oriente avec quelque peine dans ce monde nouveau, cette peine est compensée par d'exquises jouissances artistiques. En somme, inférieur ou non à *l'Anneau du Nibelung*, *Parsifal* est semé de beautés de premier ordre, et, ne contiendrait-il que le finale du premier acte, dont le rayonnement illumine l'œuvre entière, il mériterait de figurer parmi les productions les plus remarquables et les plus originales de l'art contemporain.

LE SYSTÈME DE WAGNER

Le Musicien

Le moment est venu de grouper et de développer dans une étude d'ensemble les considérations générales que nous nous sommes contentés de présenter sommairement à mesure que nous avancions dans notre travail. Sans doute Wagner n'a pas parlé tout d'abord la langue qu'il a parlée plus tard. Ce n'est qu'après de laborieux tâtonnements qu'il a trouvé la formule définitive de son système. Mais si dans *Rienzi* et dans *le Vaisseau fantôme* on n'entrevoit que vaguement le but auquel il veut atteindre, si, même dans *Tannhäuser* et dans *Lohengrin*, sa pensée n'a encore revêtu qu'une forme à demi caractéristique, sa marche en avant n'en est pas moins régulière et continue; et c'est parce qu'il règne en somme dans son œuvre une profonde unité, parce que son œuvre a le caractère, non d'une invention fortuite et irréfléchie, mais d'une réforme voulue et longuement méditée,

qu'elle doit faire époque dans l'histoire de la musique, et que nombre de principes exposés ou développés par lui ont dans l'avenir quelque chance de durée.

Wagner a beaucoup écrit, et de ses travaux multiples il ressort clairement à nos yeux que c'est par la recherche des moyens propres à modifier le rôle du récitatif, qu'il a été amené à renouveler peu à peu le fond de l'opéra tout entier. Pour le vulgaire, qu'est-ce en réalité qu'un opéra? Une série d'ensembles et de soli, une suite de morceaux reliés entre eux (isolés si l'on préfère) par des bouts de colloque ou de soliloque, dits récitatifs, tantôt parlés, tantôt chantés, parfois mesurés, parfois déclamés librement, et dont l'utilité la plus probable est de laisser reposer entre deux numéros consécutifs le gosier des acteurs et les oreilles des auditeurs. Tel il apparaît du moins dans la conception primitive de l'Italie, mère de toute musique dramatique. Avec un semblable système, chaque morceau forme à lui seul un tout complet, a un commencement, un milieu et une fin, reste indépendant de ce qui précède comme de ce qui suit, vaut par lui-même et pour lui-même; le récitatif ne figure plus que comme accessoire. De là, au point de vue de l'intérêt, une répar-

tition fort inégale, fort injuste même; car, si l'on veut bien y regarder de près, c'est du hors-d'œuvre justement que se dégage neuf fois sur dix le sens de la pièce. Les chœurs répètent pendant cinq minutes: „Courons, partons!“ ou bien „Prudence et mystère!“, mais c'est le récitatif qui nous apprend pourquoi ces personnages s'en vont, pourquoi ils recommandent le silence. Les amoureux poussent leurs éternels soupirs „aimons-nous! je t'aime!“, mais c'est le récitatif qui va donner quelque intérêt à ces mots bien connus.

Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter à l'ancien opéra-comique, où la ligne de démarcation entre la musique et le dialogue ressort plus nette et plus précise que dans le grand opéra. Lisez la série de romances, de duos et d'ensembles qui forment une de ces petites partitions, il vous sera malaisé de reconstruire le poème sans de nombreuses inexactitudes. Au contraire, prenez le libretto dont vous aurez éliminé par avance toute la partie chantée, ni le sens général, ni le détail même ne vous feront défaut. C'est que suivant une remarque très spécieuse d'Alfred de Musset: „Tant que l'acteur parle, l'action marche ou peut marcher; mais dès qu'il chante, il est clair qu'elle s'arrête...“

D'aucuns vont jugeant que c'est un bien; Wagner, de bonne heure, estima que c'était un mal, et, tout préoccupé de cette question de la parfaite unité dans l'œuvre d'art, il rêva un opéra dans lequel tout serait *mélodie*, ou, si l'on veut (car il est difficile de s'entendre sur ce terme peu précis de *mélodie*), dans lequel l'ancienne mélodie, forcément intermittente, céderait la place à un *récitatif* continu, dont l'emploi restait à régler. La tentative offrait quelques périls; car non seulement elle pouvait déplaire à la grande masse des auditeurs, mais elle risquait d'être mal interprétée, et même absolument incomprise. Elle était rationelle, en tout cas, et point du tout chimérique, comme on s'est plu à le dire.

L'opéra, si l'on se place au point de vue de Wagner dont le sentiment, à cet égard, est absolument conforme à celui de Gluck, l'opéra n'est pas une production exclusivement musicale, mais un spectacle à part où la musique et la poésie s'unissent pour décupler en quelque sorte, par cet effort commun, leur puissance d'action. Chacune de ces deux formes d'art a son champ d'opérations spécial, où elle peut vaincre seule sans le secours d'aucune alliance: pour la poésie, par exemple, c'est l'épopée, l'ode, la satire, etc.; pour la musique, c'est la symphonie, terme gé-

néral qui comprend l'air religieux et l'air de danse, sources de toute mélodie. Mais ces deux éléments, poésie et musique, peuvent se combiner et ils donnent naissance alors à un produit complexe, l'opéra.

Reste à préciser la nature de la combinaison, autrement dit la formule de cet alliage. Or, il semble que jusqu'ici le poète ait joué vis-à-vis du musicien un rôle volontairement effacé; il lui fournit prétexte à exercer ses talents; pour lui plaire, il découpe son œuvre en un certain nombre de tableaux dont l'enchaînement n'est souvent rien moins que rigoureux et logique; il imagine des épisodes qui entravent la marche du drame plus qu'ils ne l'aident; parfois même il discourt en un jargon auquel le fracas de l'orchestre sert d'excuse, car ainsi traitées les paroles ne parviennent que rarement aux oreilles des spectateurs. Wagner, lui, prétend faire à chacun la part égale. Il parle pour être entendu, et, s'il chante au lieu de parler, c'est en quelque sorte pour être mieux entendu, le vers scandé mélodiquement pouvant devenir plus expressif et porter davantage, parce qu'il frappera plus fort. Il veut, en résumé, que les deux arts auxquels il a recours coexistent, et il s'applique à leur trouver un *modus vivendi* convenable.

S'agit-il de l'action proprement dite, de l'exposé plus ou moins raisonnable et raisonné des pourquoi et des comment, la poésie peut suffire presque seule à la tâche, et la musique se contente de souligner discrètement le dialogue; ce besoin de discrétion semble même une des principales raisons qui ont déterminé Wagner à dissimuler son orchestre et à l'enfouir sous terre, pour éteindre un peu son éclat. S'agit-il, au contraire, de ce qu'on pourrait appeler l'élément lyrique du drame; veut-on peindre le tumulte des passions, le trouble qui agite le guerrier ou l'audace qui l'enflamme au moment du combat, les battements de cœur des amoureux et les longues extases qui suivent l'ivresse de leurs baisers, la musique quitte la pénombre où elle se dérobait à l'attention, et dit en quelques mesures, quelques pages si l'on veut, ce que nombre de vers suffiraient à peine à exprimer et ne traduiraient même qu'avec une réelle infériorité. Dès lors, musique et poésie ne sont plus deux rivales qui se jalousent, mais deux sœurs qui suivent la même route et se tiennent par la main; elles s'effacent tour à tour pour se faire valoir l'une l'autre, et elles triomphent en s'unissant, là sans doute où chacune séparément pourrait faiblir.

Placée sur ce terrain qui est au fond celui de

la saine et vraie déclamation, la question se précise et se resserre pour ainsi dire. Nombre de conséquences apparaissent d'elles-mêmes, immédiates et inévitables.

Plus de concessions à la virtuosité, par exemple. La voix est un instrument, rien qu'un instrument; or, de même que l'action ne s'interrompt pas pour laisser la clarinette ou le basson mettre en lumière un solo, de même l'orchestre n'a pas à se transformer en une „vaste guitare" pour faire en quelque sorte le jeu de tel ou tel interprète. L'opéra n'est pas une suite de morceaux de concert, mais le moule où doit s'emprisonner un drame d'une sévère et même impitoyable unité.

Plus de ballets; la chose va de soi, l'art chorégraphique n'ayant avec l'art dramatique que des rapports très indirects. Plus de ballets, sauf les cas très rares où ils relèvent directement du sujet, et donnent même à la scène où ils s'encadrent un supplément d'intérêt et de vérité : telle se présente la valse des étudiants au dernier acte des *Maîtres chanteurs*.

Plus de chœurs, en principe, et voici pourquoi. Le chœur, au temps des Grecs et des Romains, figurait dans la tragédie et dans la comédie, parce qu'on le chargeait d'un rôle très spécial. Il servait d'intermédiaire entre les auteurs et les spec-

tateurs; il assistait à la pièce représentée, sans pour cela s'y mêler directement, mais la commentait à sa manière. Dans le drame wagnérien c'est l'orchestre qui se charge de ce commentaire; c'est lui qui s'interpose entre la salle et la scène; lui qui „traduit en musique l'inexprimable en paroles“; les choristes deviennent alors inutiles parce qu'ils font double emploi avec les instruments. A côté de la règle, les exceptions : Wagner nous les fournit lui-même. On se rappelle l'unique chœur de *la Tétralogie*, au deuxième acte de *Götterdämmerung*; les compagnons de Hagen se réunissent sur les bords du Rhin; ils appellent leur ami, ils emplissent le hanap et boivent gaiement : rien de plus justifié. Mais remarquons que les voix alors ne sont pas traitées de la façon accoutumée; elles ne sonnent pas aux mêmes temps de mesure avec les mêmes tenues, les mêmes retards, les mêmes artifices harmoniques; les diverses parties semblent presque indépendantes l'une de l'autre; elles s'accrochent au passage, elles se frôlent plus qu'elles ne se mêlent; c'est l'orchestre qui fournit le chant proprement dit, la masse mélodique où tout le reste vient se fondre. Nous citerons dans un ordre d'idées analogues, mais avec une nuance d'expression spéciale, le chœur des magiciennes au

deuxième acte de *Parsifal*, aussi frais et gracieux que l'autre est rude et sauvage. Dans un seul cas, le chœur, conforme aux traditions de notre opéra, est maintenu; c'est quand il est possible d'admettre qu'au même instant et sous la même forme divers personnages vont exprimer leur pensée ; dans le cas de la prière, par exemple, où les paroles sont consacrées, où par conséquent les mêmes mots peuvent sans invraisemblance sortir en même temps de bouches différentes : le premier et le troisième acte de *Parsifal* suffisent à nous édifier sur ce point. En résumé, suppression du chœur, du moment où il doit rester à l'état de comparse, et ne pas jouer un rôle actif et personnel.

Mais poursuivons : plus d'ensembles proprement dits, plus de quatuors, de trios, de duos, du moins au sens habituel de chacun de ces mots; est-il admissible que deux, trois ou quatre personnages, animés de sentiments divers, et devant s'exprimer en termes souvent opposés, s'attendent pour partir ensemble, se répondent, fassent simultanément les crescendo, les diminuendo, les accelerando, les rallentando, les points d'orgue au besoin, et se réunissent à l'instant voulu pour finir sur la même mesure ! On dit que le caractère de chacun peut être respecté quand même, et, à l'appui, on

cite des exemples devenus célèbres; mais on se laisse prendre à de simples apparences; la vérité est que les exigences harmoniques s'y opposent formellement. Lisez tel quatuor qu'il vous plaira; vous n'en trouverez point où deux et peut-être trois parties ne soient des parties de *remplissage;* les notes du ténor sont comme ceci, parce que celles du baryton ou du soprano sont comme cela; chacun devient solidaire de son partenaire, et ce qui se dit, se dirait autrement si l'on ne s'était pas mis à plusieurs pour le dire; donc les paroles n'ont pas leur véritable traduction musicale; donc la déclamation est défectueuse. Supposons même que le tour de force soit possible; quatre parties coexistent et chacune a sa valeur dramatique propre; eh bien, l'oreille n'en fera qu'une acception très insuffisante; des quatre, elle en choisira une qu'elle suivra au détriment des autres, et le reste ne lui arrivera plus que confusément. De même à l'orchestre dans un *tutti*, à moins de s'attacher spécialement au jeu de tel ou tel instrument, nous ne percevons pas celui-ci plutôt que celui-là, mais un bruit d'ensemble, résultante de toutes les forces mises en jeu. En somme, dans le drame *parlé*, deux acteurs ne causent pas simultanément, par l'excellente raison qu'on distinguerait mal leur

langage; le même principe peut convenir au dramo *chanté*. Lors donc que Wagner met en scène plusieurs personnages, il s'applique à éviter toute polyphonie vocale. Les rares exceptions se rencontrent le plus souvent dans les duos où quelques lambeaux de phrases, exclamations, réflexions, mots d'approbation ou de désapprobation, se superposent au discours principal, mais pour quelques mesures seulement. Parfois aussi, dans les duos d'amour surtout, lorsque, animés des mêmes désirs, brûlant du même feu, les héros s'étreignent en de longs baisers, leurs voix se confondent; mais alors, comme les mêmes paroles leur montent aux lèvres, les mêmes mélodies aussi chantent en leur âme, et le tout aboutit à... *un unisson*.

Enfin plus d'airs à coupe traditionnelle, avec introduction, andante et allegro obligés, où la répétition d'un certain nombre de vers devient une conséquence de la symétrie, où le sens général et particulier se noie dans les redites, où les idées mélodiques les plus insignifiantes sont servies jusqu'à deux et trois fois par le musicien pour cause de prétendues conditions scéniques.

Voilà donc table rase faite de bien des conventions. De tant de matériaux accumulés, de tant de constructions péniblement élevées et maintenant

éparses sur le sol, que reste-t-il debout, en fin de compte? Le récitatif autour duquel vont graviter toutes les combinaisons nouvelles.

Remarquons en passant que le récitatif comprend lui-même deux variétés : il est ou libre ou mesuré. Dans le récitatif libre, les notes se succèdent avec une grande indépendance de mesure et de rythme, avec une allure souvent précipitée qui tend à reproduire les inflexions du langage ordinaire; on a pour tout accompagnement un simple accord plaqué, jeté çà et là, et destiné à maintenir la tonalité, laquelle ne varie guère que de la tonique à la dominante. Les partitions de Gluck et de Mozart contiennent des pages entières de soli et de dialogues ainsi présentés, que les acteurs débitent à demi-voix, *presque parlé* : ce sont des intermèdes nécessaires à l'intelligence du drame, mais dont l'élément musical semblait autrefois assez minime pour que l'orchestre se tût, et qu'au théâtre cet accompagnement sommaire fût confié à un piano ou à un violoncelle solo; ainsi avons-nous vu procéder il y a quelques années encore en Allemagne, pour *Don Juan*, par exemple. Dans le récitatif mesuré, au contraire, toutes les notes comptent, c'est-à-dire ont une valeur expressive; la forme en est assez soignée pour qu'un

dessin d'accompagnement justifie le secours de l'orchestre; la mesure s'y montre plus tyrannique. C'est le plus souvent l'entrée d'un morceau, ou la soudure pratiquée entre plusieurs parties d'un même morceau.

De ces deux récitatifs, le premier ne pouvait compter pour Wagner; il était simplement écarté comme un hors-d'œuvre nuisible à l'unité du drame musical, comme l'artifice inutile d'une forme d'art surannée. Mais le second, le récitatif mesuré, allait au contraire devenir son meilleur, presque son seul outil. Par lui, en effet, il se dégageait des formules toutes faites; il évitait les cadres tracés d'avance; il s'exprimait plus librement; il pouvait surtout serrer le texte d'assez près pour donner sa véritable traduction musicale non pas à chacun des mots (comme on s'est amusé à le dire, pour ridiculiser le système), mais à chacune des idées; la poésie n'était plus seulement ainsi un prétexte à la musique, elle devenait ce que Wagner appelait „la pénétration" des deux arts! D'autre part, comment cette indépendance des principes va-t-elle se concilier avec la loi d'unité, obligatoire pour toute œuvre d'art? Maintenant que chaque scène, et que, par l'adroit enchaînement des scènes entre elles, chaque acte forme à lui

seul, pour ainsi dire, un morceau unique, quel plan adopter? Comment empêcher que l'abondance n'aboutisse à l'excès, le souci exagéré des détails à la confusion, de l'ensemble? Quels points de repère offrir à l'auditeur, pour que son attention se fixe d'abord et se maintienne ensuite? Là s'est révélée encore l'ingéniosité du novateur.

Déjà Weber et Meyerbeer, pour ne citer que deux noms, avaient eu l'idée de caractériser un ou plusieurs de leurs personnages par un motif spécial qui les suivait au cours de l'action et leur servait en quelque sorte de blason musical. L'emploi d'ailleurs en était assez restreint, médiocrement raisonné, et tendait bien moins à donner de l'unité à l'ensemble qu'à piquer la curiosité et à exciter l'intérêt par un procédé nouveau. C'est ce procédé justement que Wagner a repris, pour l'étendre, le développer, l'appliquer en grand, non plus avec le caprice de la fantaisie, mais avec la rigueur d'une méthode précise. Pour cela il a caractérisé par un motif musical, non seulement chaque héros, comme ses devanciers, mais chacun des événements qui décident de la marche d'une pièce et en préparent les péripéties; bien plus, il a caractérisé ainsi les principaux sentiments, les principales pensées, les

principaux mobiles, en un mot, qui poussent les personnages et doivent exercer une influence sur le sens de leurs paroles et la portée de leurs actes. L'auteur obtient de la sorte une certaine quantité de *thèmes*, qui forment la trame de l'œuvre et qui, *traités par la méthode symphonique*, c'est-à-dire diversifiés, renouvelés de cent manières, font jaillir le flot musical et le conduisent en le grossissant toujours jusqu'au bout de l'opéra. La symphonie est le développement *raisonné au point de vue musical* de quelques thèmes choisis sans autre dessein que celui de s'opposer convenablement, car ils gardent souvent une physionomie assez vague; le drame sera le développement *raisonné au point de vue poétique* de quelques thèmes à signification précise. Dans la symphonie, le retour des mélodies, les répétitions avec ou sans modifications notables, n'ayant d'autre objet que de satisfaire l'oreille, se produisent un peu au gré de l'inspiration du compositeur; dans le drame, les rappels de motifs, devant satisfaire l'esprit, l'intéresser, le guider même, se produiront systématiquement. Ils ne serviront pas à annoncer seulement l'arrivée d'un personnage, souci puéril et dont le spectacle des yeux dispense; ils complèteront le sens de ses paroles; ils traduiront ses pensées secrètes, et commenteront le lieu et

la scène par un souvenir du passé ou une allusion à l'avenir.

Or ces thèmes fondamentaux, l'auditeur devra les noter en sa mémoire pour les reconnaître au passage, sous peine de ne comprendre qu'à moitié, car leurs fréquents retours servent à déterminer les lignes générales, à marquer les points de repère, à maintenir enfin l'unité de l'œuvre.

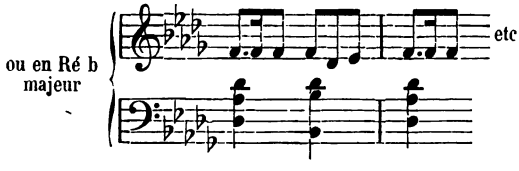
Le système une fois imaginé (et à défaut de tout autre mérite, on en doit reconnaître au moins l'originalité), il a fallu pour l'appliquer une richesse d'invention et une habileté technique qui tiennent tout simplement du prodige.

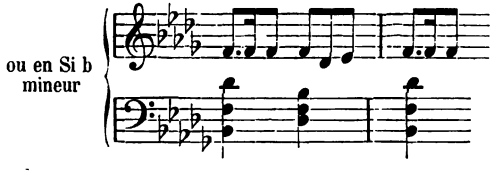
La mélodie, dans l'acception ordinaire du mot, est dès lors bannie *en principe*; son emploi et sa construction régulière n'ont plus qu'exceptionnellement de raison d'être et deviendraient le plus souvent des obstacles. De même que le sujet d'une fugue ne peut être ni trop long, ni soumis aux rigueurs trop sévères de la carrure, de même la mélodie wagnérienne considérée comme *Leitmotiv* — car elle ne se présente pas uniquement sous cet aspect, même dans les œuvres de la dernière manière, l'arioso de Hans Sachs et le *lied* du printemps dans *la Walkyrie* en sont les meilleures preuves — la mélodie wagnérienne, disons-

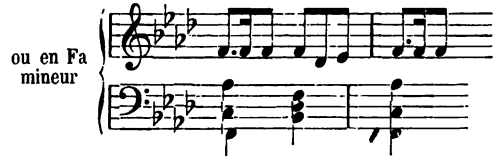
nous, se réduira à un contour suffisamment élastique pour se prêter à des combinaisons multiples. Rarement, jamais même, elle n'atteindra huit mesures; le plus souvent elle ne comprendra que quatre, trois, deux mesures, voire même une seule. En ce dernier état, elle n'est vraiment plus qu'un simple rythme, où la valeur *qualitative* des notes s'efface devant leur valeur *quantitative*.

Tel semble dans *la Tétralogie* le motif de « la forge ».

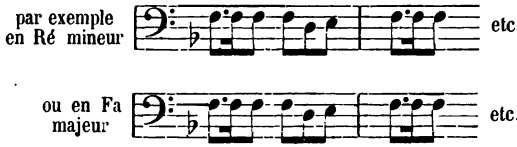
Non seulement l'incertitude de sa tonalité permet de le présenter,





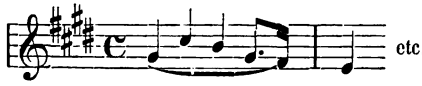


mais on pourra au besoin altérer une note, ou la changer même, sans que le rythme, c'est-à-dire ici la mélodie, cesse d'être reconnaissable :

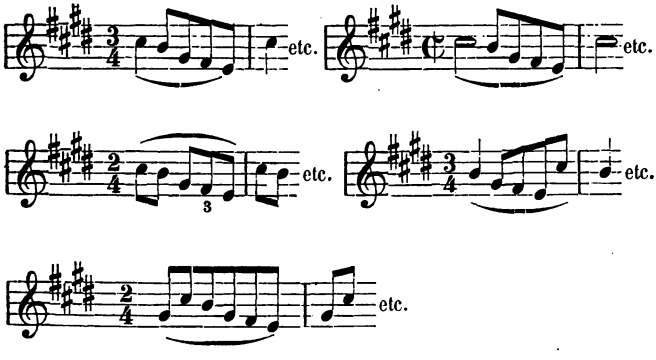


D'autres fois, c'est le contraire qui se produit : la valeur *quantitative* est modifiée au profit de la valeur *qualitative*, c'est-à-dire que les notes restent les mêmes, tandis que leur place dans la mesure varie ; et telle est l'importance d'un pareil changement, que par un simple déplacement du temps fort, on transforme un *chant* en un accompagnement.

Tel se présente dans *la Tétralogie* le délicieux motif „du sommeil“ :



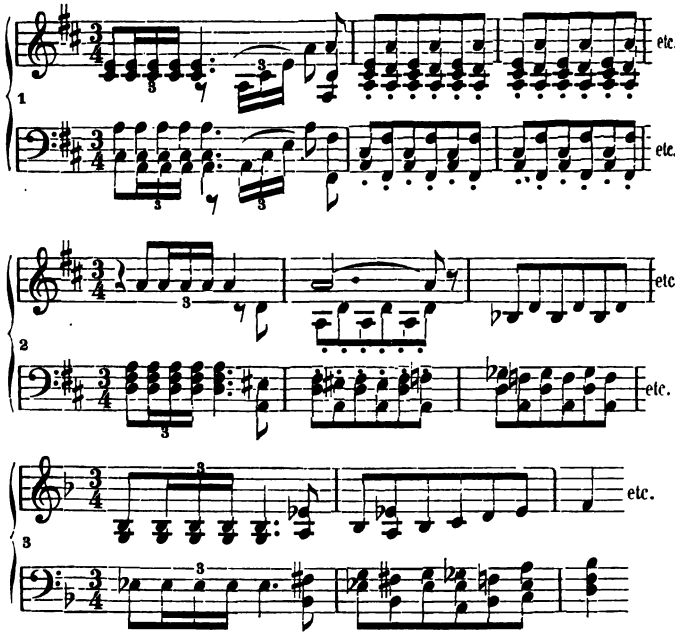
Voici à titre d'exemples bien des manières de le *déformer :*



On conviendra qu'ainsi traité, soutenu en outre par une harmonie qui, elle aussi, se renouvelle, le motif devient quelque chose de souple, de flottant, qui varie d'aspect tout en gardant son identité, une cire molle, qui se pétrit indéfiniment et peut prendre toutes les formes.

Il est bon d'ajouter que les variantes ne sont pas toujours aussi simples que celles dont nous venons de donner un spécimen. Parfois l'intervalle entre les notes, la disposition de la mesure peuvent être changés et le caractère primordial rester le même. Voici, par exemple, trois manières de présenter le même sujet :

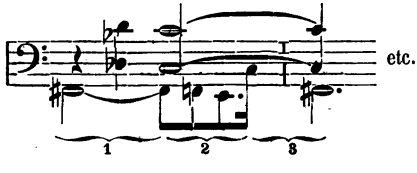
Motif du Plaisir de la Victoire. (Siegfried).



C'est, comme on le voit, l'art du *thème avec variations* élevé à la hauteur d'un système, et appliqué méthodiquement, suivant les exigences dramatiques de la situation. Un personnage est en scène, il parle; l'orchestre complète ses paroles en traduisant ses pensées qu'il dévoile. A cet effet, les thèmes caractéristiques ou *s'enchaînent*, ou se *superposent*, ou se *combinent* par

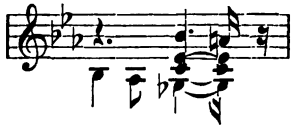
un procédé fréquent dont la forme mérite d'être exposée sommairement.

On sait que les ouvertures de Weber sont en grande partie composées de fragments plus ou moins importants de l'œuvre qu'elles précèdent ; ce que l'on sait moins, c'est la manière curieuse dont ces fragments sont, pour ainsi parler, *désarticulés*, afin d'être transportés ailleurs et ajustés à nouveau. Huit mesures d'un air, quatre d'un autre, douze d'un chœur, sept d'un trio, sont enlevées de leur place respective ; leur nouveau groupement leur prête une physionomie nouvelle ; et telle est l'adresse avec laquelle ces soudures sont faites, que ces admirables morceaux de forme si précise, de contours si nets, d'apparence si homogène qu'ils semblent coulés d'un jet, forment en réalité une série de juxtapositions, une sorte de travail de marqueterie. Fervent disciple de Weber, Wagner a transporté le procédé de l'ouverture à l'opéra lui-même, et la contexture de quelques-uns de ses motifs devient nécessairement symbolique. Prenons l'exemple suivant :

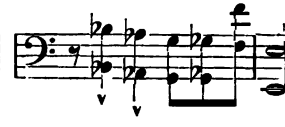


Voilà un dessin mélodique, bon ou mauvais, mais que beaucoup croiraient jailli tel quel du cerveau du compositeur, en vertu de ce phénomène qui s'appelle l'inspiration, tandis qu'il n'y a là qu'une combinaison très froidement réfléchie. Trois motifs sont concentrés en ces quelques notes, ou plutôt trois fragments de motifs plus importants, qui, pour les besoins du drame, devaient se trouver reproduits simultanément ; réduits, modifiés, rapprochés, ils aboutisent à une nouvelle formule (*Rachebundesmotif*, motif du pacte de vengeance), dans laquelle il faudra distinguer, à titres d'éléments constitutifs :

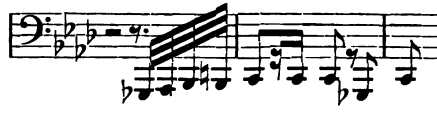
1. Motif de la joie.



2. Motif de la vengeance.



3. Motif de Fafner.



Ces exemples, que nous pourrions multiplier à l'infini, suffisent à donner une idée de la manière du compositeur, et laissent entrevoir ce qu'il faut d'habileté dans la conception de l'ensemble, de

raffinement dans l'exécution du détail, de justesse dans l'expression, de profondeur dans la science, de richesse dans les idées, d'ingéniosité dans les combinaisons, pour travailler d'après une telle méthode et réussir à satisfaire tout à la fois le cœur et l'esprit, l'oreille et la raison.

Par ce qui précède, on peut se rendre compte, il nous semble, de l'importance du *Leitmotiv*, et comprendre comment l'auditeur, qui n'a pas la clé du mécanisme, ne doit goûter que très imparfaitement les dernières partitions de Wagner. C'est en partie pour obvier à ce danger, que Wagner donnait son œuvre à la gravure avant de la produire sur la scène; laissant de côté la coquetterie de nos compositeurs français, il offrait aux coups de la critique, pendant de longs mois, pendant des années même, une simple réduction pour piano et chant, lui qui ne travaillait que pour l'orchestre, lui qui savait par expérience quel déchet font subir aux modèles de pareilles transcriptions. Mais à ce prix encore, il préférait que le public connût la chose avant de l'entendre; il tenait à l'*initier*.

Ce mot, contenant à la fois un éloge et un blâme, nous conduit, par une transition naturelle, à la critique d'un système dont nous avons pris à tâche d'expliquer le fonctionnement, sans pré-

tendre pour cela que la perfection en fût absolue. Notre impartialité nous fait même un devoir de formuler quelques objections, et, sans vouloir effacer l'éclat du côté lumière, de signaler tout au moins l'existence du côté ombre.

Vouloir que le théâtre ne soit pas seulement le lieu de rendez-vous des désœuvrés qui viennent y chercher l'emploi d'une soirée, le plaisir des yeux; essayer d'élever le niveau d'une des plus nobles distractions de l'esprit humain, démontrer en un mot que l'opéra n'est pas uniquement créé pour *amuser*, qu'il peut, qu'il doit même *intéresser*, nulle ambition n'est plus légitime. Mais transformer le plaisir en étude, soumettre l'auditeur à une sorte d'entraînement préalable qui doit développer en lui un flair spécial et lui permettre de découvrir avec moins de peine le sens caché des choses, voilà ce qui nous fait demander, avec Théophile Gautier, si la musique est un art plastique qui a la prétention de remplacer le livre.

Il y a plus: admettons que le *Leitmotiv* donne toujours ce que le compositeur espère, l'application du système présente, à cet égard, de grosses difficultés. Un autre que l'inventeur lui-même pourra-t-il les surmonter? Considérons d'abord les conditions fondamentales, essentielles, que comporte l'emploi du *Leitmotiv*. Ces conditions

sont au nombre de quatre : le *Leitmotiv* doit être *caractéristique*, c'est-à-dire d'une part suffisamment expressif pour donner, autant que faire se peut, une idée de ce qu'il doit représenter, et de l'autre suffisamment typique pour être reconnu sans peine chaque fois qu'il reviendra ; il doit être *court*, pour pouvoir se prêter aux développements et n'être pas déjà un développement lui-même ; il doit être *simple*, comme il convient forcément à un thème destiné à être varié ; enfin il doit être *construit* de telle sorte qu'il puisse se scinder, se reproduire par fragments, fournir la matière de chants et d'accompagnements, subir en un mot les transformations les plus nombreuses. Par certains côtés, quelques-unes de ces conditions s'excluent mutuellement, et la difficulté de les concilier toutes ensemble touche presque à l'impossibilité.

S'il est vrai, comme l'a dit M. Saint-Saëns, que le nombre des combinaisons mélodiques ne soit pas indéfini (et il parlait de la mélodie au sens ordinaire du mot), ne peut-on l'affirmer plus sûrement encore pour ces lambeaux de phrase destinés à traduire tant de choses en peu de mots ? Si magnifique a été en l'espace d'un siècle l'essor de la musique exclusivement fondée sur la mélodie, si considérable le nombre des formules

ainsi mises en circulation, qu'il devient en effet malaisé d'écrire quelque chose qui n'ait pas été écrit précédemment, en partie du moins. De nos jours une mélodie est rarement originale par le point de départ; elle le devient plutôt par la suite du développement; et l'on prouverait sans peine, pièces en main, que, parmi tant de morceaux acclamés aujourd'hui à leur naissance, il ne s'en rencontre guère dont la première, et même la seconde mesure au besoin, ne puisse être qualifiée de plagiat. Que dire, à plus forte raison, lorsqu'on s'impose, comme Wagner, l'obligation de condenser systématiquement sa pensée, lorsqu'on se fait une loi de la brièveté mélodique?

La tâche ressemble alors à un tour de force, et dans ces exercices de haute école, le plus habile peut se tromper.

Wagner lui-même n'a pu éviter certaines réminiscences que nous avons signalées en temps et lieu. Mais le plus souvent, il faut le dire, il travaillait sur des matériaux absolument originaux. Quelques notes lui suffisaient alors pour fixer les traits principaux d'un personnage ou les grandes lignes d'une situation, et le groupement de ces notes était si caractéristique, que le souvenir s'en gravait aisément dans toutes les mémoires et ne s'effaçait plus.

Nul donc, en résumé, n'aura su dire plus de choses en moins de mots. Ajoutons, qu'il disposait de deux outils qu'aucun autre n'a maniés avec autant d'aisance et d'originalité : l'harmonie et l'orchestration.

Lorsque le lecteur ouvre, pour la première fois, *Tristan et Iseult*, *les Maîtres chanteurs*, *la Tétralogie* ou *Parsifal*, il considère d'abord avec étonnement, avec effroi même, ces pages noires de notes, ces portées où grimace la silhouette inédite de traits compliqués, ce fouillis où s'entassent dièses, bémols, points, syncopes, tous les signes enfin propres à traduire sur le papier la pensée du compositeur, signes d'autant plus nombreux que la pensée est plus raffinée. La musique écrite a, si l'on peut dire, son côté matériel, sa physionomie propre. Une page de Mozart avec ses contours fins et délicats, son dessin pur, élégant, sa large ordonnance qui donne comme l'illusion de l'air et de la lumière, ressemble aussi peu que possible à une page de Wagner, où la rencontre des lignes, la singularité des profils, la disposition tourmentée, semblent plus faites pour traduire le chaos et la nuit. Il faut une lente préparation pour goûter le charme de ces accords étranges composés d'après des formules que ne donnent pas les livres, de ces enchaînements imprévus

et curieux qui sont le fond de l'harmonie wagnérienne.

L'étude approfondie de telles matières dépasserait les limites du présent ouvrage et demanderait peut-être une compétence plus autorisée que la nôtre; néanmoins quelques remarques peuvent toujours être présentées à titre d'indications.

Si l'harmonie est une science fermée, c'est-à-dire une science où les règles, posées une fois pour toutes, ont la valeur d'axiomes et ne sauraient être transgressées, Wagner doit être regardé comme un pitoyable harmoniste; si, au contraire, elle a le droit d'étendre son domaine, et, sans gâter pour cela le plaisir exigé par l'oreille, de s'enrichir de conquêtes nouvelles, Wagner offre en ses travaux une matière digne d'intérêt. Nous avons montré comment les modifications à apporter au rôle du récitatif devaient avoir marqué le point de départ de sa réforme dramatique; on montrerait aussi que les modifications à apporter au rôle de la *basse* pourraient bien avoir marqué le point de départ de sa réforme harmonique; il est certain, en effet, que l'histoire de la basse est par un côté l'histoire de la musique même, et qu'à chaque période de transformation pour l'une, correspond une période de transformation

pour l'autre. Au temps de Palestrina la basse constitue le chant; c'est au registre le plus grave qu'est confié l'intérêt principal, le mouvement de direction; dans les célèbres motets du Maître, écrits le plus souvent pour cinq voix, quatre parties servent d'accompagnement à la cinquième, qui est... la basse. Jusqu'à Bach, l'usage se conserve ainsi de ces morceaux dont l'auteur n'écrivait que la basse *chiffrée*, laissant à l'interprète le soin de la réaliser. Déjà les partitions de Lulli et des compositeurs contemporains témoignent du déplacement du chant; la mélodie a passé aux violons et aux flûtes, on prend donc la peine de la transcrire; les parties intermédiaires continuent à être négligées, et la basse chiffrée, acceptant la seconde place, prend le caractère déterminé d'un accompagnement. L'évolution se poursuit en ce sens, et, un siècle plus tard, les rôles sont distribués d'une façon précise qui ne souffre plus d'interversion : le chant se range décidément à l'aigu et l'accompagnement au grave. Il suffit de lire la partie de violoncelle dans les trios de Haydn pour se rendre compte de sa nullité au point de vue mélodique. Avec Mozart, avec Beethoven, avec tous les maîtres de ce siècle, la basse conserve ses fonctions utilitaires; placée à la base de l'édifice harmonique,

elle le soutient. Consultez tel ou tel morceau symphonique, la partie de contrebasse vous précisera nettement les tonalités, vous aidera à deviner la série des modulations, et souvent même les déterminera. Jusqu'ici le choix de la note qu'il convient de mettre à la basse, *en tant que note de basse*, c'est-à-dire indépendamment des autres notes qui entrent dans l'accord, avait une importance qui constituait une difficulté. C'est ce joug que Wagner semble avoir délibérément secoué. Comme dans la mélodie italienne, il a reconnu là „cette forme indigente et presque enfantine de l'art, dont les étroites limites condamnent le compositeur de génie lui-même, qui embrasse cet art, à une immobilité absolue". De même qu'il veut que le récitatif ait „une signification rythmique et mélodique et se relie d'une façon insensible à l'édifice plus vaste de la mélodie proprement dite", de même qu'il entend que la musique dramatique forme „un tout vaste et continu, empreint d'un style égal et pur", de même il s'efforce de ne point distinguer entre le chant et l'accompagnement, de ne pas avoir des formules spéciales pour l'un et des formules spéciales pour l'autre, et de les fondre ensemble de telle sorte que l'orchestre soit relevé „de la position subalterne" où il était réduit à jouer le rôle

d'„une monstrueuse guitare". L'intérêt ne réside plus seulement dans la partie la plus élevée, ou dans la partie la plus basse; à chacune est dévolu, autant que possible, un rôle d'égale importance.

Il en résulte au point de vue harmonique, un trouble apporté à nos habitudes d'oreille; de là aussi cette impression de vague, d'indéfini, qu'on ressent généralement à la première audition d'une œuvre wagnérienne. Par exemple, le plus simple de tous les accords, l'accord parfait, est le plus sévèrement, le plus systématiquement écarté. Sa simplicité lui donne un sens très précis, et cette précision même, qui en fait l'accord obligé de toute cadence finale, devient un obstacle à son emploi. La cadence parfaite joue le rôle d'un point au bout d'une phrase. Or, nous l'avons démontré, la phrase de Wagner commence avec l'acte et ne finit qu'avec lui, à bien peu d'exceptions près. Sans doute, le personnage en scène peut avoir à conclure un long discours; dans ce cas, il aura recours à la formule précitée; mais, tandis qu'il fera avec la voix ce saut caractéristique de la dominante à la tonique, l'orchestre, lui, qui, selon la définition de Wagner, „entretient le cours interrompu de la mélodie", l'orchestre ne portera pas trace de cette cadence parfaite, et poursuivra sa route en modulant par une

cadence rompue, ou par l'introduction d'un accident quelconque, propre à modifier le sens harmonique.

La haine des accords trop élémentaires conduit naturellement à l'amour des accords plus riches et plus vagues. De là, la fréquence des prolongations, des retards, de tous les artifices qui produisent les dissonances; de là, l'altération continuelle des notes, et en particulier de la dominante dans l'accord parfait, c'est-à-dire une prédilection marquée pour les intervalles augmentés ou diminués; de là, l'emploi presque immodéré des accords de septième sur tonique, et des pédales, moyens ingénieux pour fondre ensemble les sons en apparence les plus discordants; de là, la pratique de l'enharmonie, et une facilité telle à se mouvoir entre divers tons, que parfois, renonçant lui-même à définir la tonalité, il supprime à la clef tous les accidents... tout en continuant à ne pas écrire en *ut*.

Si les compositeurs ont montré jusqu'alors dans l'usage de tels procédés plus de mesure et plus de réserve, si leur musique garde en définitive une physionomie fort différente de celle-ci, c'est qu'ils se soumettaient d'avance à des règles imposées par l'école. Wagner, plus hardi, a essayé de s'y soustraire. Non seulement dans les

parties instrumentales, mais encore dans les parties vocales où la sévérité, comme il convient, est plus de mise, il faut renoncer à relever les quintes successives, et cacher les fausses relations, les doublures de notes à résolution obligée, les mouvements fantaisistes qui forcent à monter les notes qui doivent descendre et à descendre celles qui doivent monter, etc., tous péchés qui déchaînaient jadis la colère des puristes comme Cherubini. La musique n'est pas le langage de l'éternelle et absolue vérité, nous aurons plus loin l'occasion de développer cette idée; plus qu'aucun autre art, elle est fatalement soumise à l'instabilité du caprice, aux variations de la mode. On se passionne pour un contour mélodique, comme on s'habitue à une formule harmonique; puis, avec le temps on se lasse de l'un et de l'autre; le changement s'impose comme un besoin, et chaque conquête nouvelle est marquée par le bris de quelque entrave.

Au seizième, au dix-septième siècle, le gros effort de la science musicale se portant sur des compositions presque exclusivement vocales, la rigueur est extrême. Peu à peu la polyphonie instrumentale desserre les liens. Le dix-huitième siècle, tout en maintenant la pureté classique, tend vers la fin à s'émanciper. Depuis, le mou-

vement ne s'est plus ralenti. Par l'enchevêtrement des parties, par la complication des dessins, par la variété surprenante des timbres, l'oreille est sollicitée de telle sorte qu'elle reçoit désormais une impression d'ensemble, une résultante de tous les bruits, et goûte d'autant moins la pureté des principes qu'elle est moins à même de les discerner. Au dix-neuvième siècle, la liberté sera donc devenue complète. Toute la question se borne à savoir si „ces triples dissonances", qui choquaient si fort Berlioz, nous affectent désagréablement ou non; or l'étude des œuvres de Wagner nous révèle, tout au contraire, que sa sensibilité était assez délicate pour offenser rarement la nôtre, et qu'en définitive il aura plus réussi à charmer notre oreille qu'à la blesser. En tout cas il serait piquant que l'avant-dernier mot de la science harmonique fût tout uniment la négation de la règle et la formule du „bon plaisir"; le dernier alors risquerait fort d'être la barbarie et le chaos.

La science de l'instrumentation, plus que celle de l'harmonie, nous montre en Wagner le maître reconnu devant lequel toutes les critiques s'arrêtent, toutes les jalousies s'effacent. Dans l'orchestre il déploie, comme dans un champ de manœuvres, ses qualités incomparables de stratégie-

giste et de tacticien. On a dit que Wagner procédait de Berlioz. Il est évident que Berlioz, entré dans la carrière plusieurs années avant Wagner, avait, en 1840, produit déjà des œuvres assez importantes pour attirer l'attention de son futur rival et servir à son instruction. Mais les procédés des deux compositeurs restent tout différents et leur originalité respective est absolument distincte.

Dans sa lettre célèbre à M. Villot, Wagner traduit en poète les impressions délicieuses du rêveur qui, se promenant dans la forêt, entend le chant des oiseaux, le murmure de la source, le frisson des feuilles et le chuchotement des branches, ces mille bruits de la nature dont l'ensemble forme une mélodie vague et troublante. Son orchestre, particulièrement sensuel, vous enveloppe ainsi, vous berce et vous pénètre. Il excelle à décrire, et ses paysages montrent bien l'homme „qui s'est promené dans la forêt". Tour à tour brutal et gracieux, sévère et passionné, naïf et pompeux, il a voulu tout dire et il a su tout dire. Une étude technique, accompagnée de nombreux exemples, pourrait seule mettre en lumière l'adresse avec laquelle il usait de la harpe, des bois et des cuivres. C'est qu'en effet il ne négligeait pas le détail et s'appliquait à semer l'in-

térêt partout; mais il évitait aussi la mièvrerie et le papillotage, parce qu'il voyait d'ensemble et savait procéder par grandes masses. Il nous souvient d'avoir observé l'ingéniosité des groupements à une répétition de *la Walkyrie*. Quatuor et harmonie répétaient séparément, et rien n'était plus instructif que de suivre la mélodie, passant par ces deux états, compliquée ou simplifiée suivant la nature des instruments, mais toujours reconnaissable et curieusement travaillée.

Les trombones et les cors ont pour le maître un attrait spécial, mais comme il les traite d'une main délicate et sûre! Comme il sait tirer des longues tenues qu'il leur confie parfois, ce velouté, ce moelleux sans lesquels il n'est pas de sonorité exquise ! Car il n'attend pas des cuivres les seuls effets de vigueur et de force : il veut aussi les faire parler doucement. On s'imagine volontiers que Wagner est l'homme du fracas et du bruit; tout au contraire, il manie les instruments à percussion avec la plus extrême réserve, et la grosse caisse en particulier est loin d'avoir conquis ses sympathies. Passe, il est vrai, pour *Rienzi*, où, plein d'ardeur et de sève, le compositeur se dépensait sans mesure (quand on est jeune, il faut bien frapper fort pour se faire entendre); mais depuis, il avait renoncé à ce système, et modifié

singulièrement sa manière. Dans quelques passages de force, il aura atteint avec les sons un maximum de puissance qui vraisemblablement ne sera jamais dépassé ; mais le plus souvent il aura obtenu de la douceur ses effets les plus merveilleux. Nous l'avons dit, cet essai d'enfouir l'orchestre et de le dissimuler à la vue des spectateurs correspondait à un besoin d'atténuer le son, et, si l'on peut dire, de le tamiser par la distance, afin de le rendre plus léger, plus fluide. Tous ceux qui sont descendus en 1876 dans les profondeurs du théâtre de Bayreuth ont pu y remarquer la présence d'un petit orgue sur le pupitre duquel reposait simplement une partie de contrebasse que l'organiste avait pour mission de doubler en maint endroit. Dans la salle on eût vainement cherché à distinguer le timbre spécial de cet instrument, il se perdait dans la sonorité générale de l'orchestre, mais non sans y laisser ce que le compositeur sans doute avait cherché : un peu plus de charme.

Nous pourrions citer bien d'autres exemples de ces raffinements de moyens où il se complaisait lorsqu'il s'efforçait de trouver à la pensée un nouveau mode d'expression. Un mot de Wagner lui-même nous édifie à cet égard ; nous l'empruntons à une étude de Mme Judith Gautier

sur Richard Wagner et son œuvre poétique. — „Une chose l'ennuie décidément beaucoup, écrit-elle, c'est l'instrumentation de *Parsifal*. Il se plaint de n'avoir pas pu encore former de jeunes artistes capables de l'aider dans ce travail; mais c'est là une coquetterie, il sait bien que c'est impossible. Quand on est jeune, dit-il, que les nerfs ne sont pas fatigués, et qu'on écrit encore les partitions avec une certaine légèreté (même celle de *Lohengrin*), sans connaître toutes les ressources du coloris et des combinaisons, le travail n'est pas comparable à celui que réclament les œuvres nouvelles et qu'il faut écrire dans l'âge mûr. Auber a cependant écrit jusqu'à quatre-vingt-quatre ans sans fatigue, mais il n'avait pas changé sa manière."

De tels doutes de soi-même à un âge où la confiance envahit l'esprit et fait taire le plus souvent toute modestie, de pareilles préoccupations à ce degré de gloire où la première place n'est presque plus contestée, de tels scrupules, en un mot, sont comme le sceau même du génie.

Le Poète dramatique

Notre étude de Wagner et de ses œuvres se présente avant tout comme un travail de critique musicale; aussi nous sommes-nous efforcés de rester sur le terrain que nous avions délibérément choisi. Si l'analyse détaillée de ces onze partitions à travers lesquelles nous essayions de guider le lecteur a pu sembler monotone à la longue, du moins elle nous a permis d'embrasser sous toutes ses faces le génie du compositeur, de le suivre pas à pas dans ses diverses évolutions, de justifier ainsi la place élevée que dans l'histoire de l'art l'avenir lui réserve, que déjà même l'opinion lui assigne. Mais Wagner n'est pas seulement un grand musicien. Il imprimait à tout ce qu'il touchait la marque indéniable de sa force et de son originalité. Dans ce cerveau puissant et fécond les idées germaient sans peine, et la plume entre ses mains devenait un instrument docile. Il savait écrire; il a beaucoup écrit; le recueil de ses œuvres littéraires, aujourd'hui publié en Allemagne, comprend un nombre considérable de volumes, et par la variété des sujets, l'étendue

des connaissances, l'abondance des idées, le tour philosophique du raisonnement, la hardiesse des théories, peu de lectures sont plus attachantes et plus instructives. Mais laissons provisoirement de côté morale, esthétique, poésies détachées, biographies, satires, et de toutes ces œuvres littéraires retenons celles qui font corps avec ses œuvres musicales, ses poèmes d'opéra.

N'est pas homme de théâtre qui veut, et la confection du canevas sur lequel le musicien travaille exige un tour d'esprit spécial, une manière de voir et des procédés qui restent le secret d'un petit nombre. Scribe fut certainement un inventeur en son genre. A lui revient l'honneur d'avoir donné le coup de grâce à cette antiquité de convention, où, par tradition, l'opéra s'immobilisait. Quinault avait trouvé le moule qui plaisait à son temps, et ses successeurs se gardaient d'y toucher; c'était la tragédie musicale dont Lulli présenta les premiers spécimens, et Spontini les derniers. Or, comme l'a fait observer Wagner lui-même, *la Muette de Portici* fut presque un coup de génie. L'introduction d'éléments plus modernes, le choix de héros ne portant pas inévitablement la couronne, la peinture de scènes populaires, l'emploi d'une langue plus variée, de mètres moins rigoureusement solennels, ce sont là autant de conquêtes

faites par Scribe et reconnues par nos librettistes d'aujourd'hui, puisqu'ils ont, en somme, à peine modifié la manière d'un maître qu'il sera toujours plus facile de ridiculiser que de dépasser.

Wagner, jeune encore et cherchant sa voie, ne pouvait manquer de subir d'abord l'engouement général. On sait qu'il avait demandé à Scribe sa collaboration pour un livret tiré par lui de certain roman de Henri Kœnig, *la grande Fiancée*. Mais Scribe n'avait pas même honoré d'une réponse l'audacieux Allemand; celui-ci se vengea en s'appropriant pour son usage la manière de celui qui le dédaignait ainsi. En effet ses deux premiers opéras représentés, *le Novice de Palerme* et *Rienzi*, attestent l'influence française et peuvent passer pour des imitations. *Le Vaisseau fantôme* accuse des tendances nouvelles, et, si l'on compare les opéras qui sont venus depuis à ceux qui forment en France notre répertoire courant, il est impossible de ne pas relever, entre les uns et les autres, des différences essentielles.

Nous aimons la pièce à spectacle, la machine compliquée, où tout est calculé en vue de l'effet, où décors, costumes, jeux de scène doivent d'abord satisfaire les yeux et amuser; Wagner préférait une pièce plus sobre, moins brillante, se mouvant dans un milieu plus simple (sauf la seule

Tétralogie), où les accessoires ne doivent pas détourner l'attention, où le but à atteindre est de contenter l'esprit et d'intéresser. — La coupe traditionnelle en cinq actes nous a été longtemps chère; il faut un acte presque entier pour le ballet; il en faut souvent deux pour préparer l'intrigue; enfin il arrive souvent qu'un acte se dédouble, fournissant ainsi un prétexte à de nouvelles décorations et machineries. La coupe wagnérienne est plus rigoureuse: jamais plus de trois actes, le premier pour exposer le sujet, le second pour montrer la péripétie, le troisième pour amener le dénouement; si le dédoublement se produit aussi, le chiffre total de cinq tableaux n'est guère dépassé. De là, une trame plus lâche dans le premier cas, plus serrée dans le second. — Nos drames sont plus accidentés, plus mouvementés; les épisodes inutiles au fond, mais agréables en la forme, s'y multiplient et fournissent au compositeur bon nombre d'intermèdes pittoresques; on y pourrait couper des scènes entières, voire tout un tableau, sans trop nuire à l'équilibre de l'ensemble, mais la scène et le tableau, pris à part, sont à leur point sobrement et justement touchés. Les drames wagnériens marchent plus pesamment et n'ont pas la même désinvolture élégante; scènes et tableaux sont

raisonnablement distribués, mais abondent en discours inutiles et réclameraient impérieusement des amputations. Dans les premiers les personnages parlent peu et agissent beaucoup; dans les seconds ils agissent peu et parlent beaucoup.

Le choix des sujets implique aussi des procédés d'exécution assez différents. Dans nos poèmes, l'idée philosophique se dégage mal et le plus souvent reste nulle; dans ceux de Wagner, une thèse morale est toujours soutenue, et le jeu des causes et des effets n'est plus simplement fortuit. Aussi, dans les nôtres, les événements mènent les personnages; dans les siens, les personnages mènent les événements; dans les nôtres, „l'enchaînement continu de l'action" n'est souvent expliqué qu'„aux dépens du développement clair des motifs intérieurs"; dans les siens, le développement est „complètement approprié aux motifs internes de l'action et par conséquent s'identifie avec l'action même". Par là, les caractères ressortent fouillés avec plus de soin, et présentés avec plus d'autorité dans une école que dans l'autre. Pour quelques-uns bien compris et nettement tracés comme ceux de Marcel et de Fidès, que de personnages nuls, comme Robert ou Vasco, dont les actes se justifient mal et dont

la tenue générale peut passer pour déplorable! Par contre, à côté de quelques figures, trop empreintes de mysticisme pour n'en pas garder quelque obscurité comme Lohengrin ou Parsifal, que de héros de noble tournure et fièrement campés, comme Tristan, Sachs, Brunehilde, qui dominent l'œuvre, et dont les types une fois créés ne s'oublient plus !

En résumé, nos livrets sont composés pour divertir et pour plaire; attrayants d'abord, ils ne tardent pas à se révéler creux et vides, et le musicien peut seul les protéger contre l'action du temps. Les poèmes de Wagner laissent au contraire une première impression plutôt fâcheuse; leur naïveté et leur simplicité étonnent; peu à peu l'intérêt se dégage, la poésie fait son œuvre de séduction ; l'auditeur se sent enveloppé d'une atmosphère nouvelle, et jeté insensiblement dans cet état d'âme où la critique s'endort et l'émotion s'éveille, où les héros nous font vivre de leur vie et nous passionnent. Alors le miracle s'accomplit, et tel Français sceptique ne peut se défendre d'une vive émotion en voyant Iseult exhaler sa plainte suprême et tomber morte sur le cadavre de son amant.

L'homme ne se connaît guère, et les meilleurs observateurs des autres sont parfois les pires

juges d'eux-mêmes. Ils négligent ou exagèrent les qualités qu'ils ont, et se prêtent volontiers celles qu'ils n'ont pas. Ainsi est-il arrivé pour Wagner qui, jugeant ses propres réformes, s'étendait avec complaisance sur une prétendue innovation à laquelle il attachait une énorme importance, et qui lui semblait une conquête précieuse. Voici en effet ce qu'il écrivait dans sa Préface de „Quatre poèmes d'opéras".

„Je pris le parti de changer de sujets; je „quittai une fois pour toutes le terrain de l'his„toire et m'établis sur celui de la légende... Tout „le détail nécessaire pour décrire et représenter „le fait historique et ses accidents, tout le détail „qu'exige, pour être parfaitement comprise, une „époque spéciale et reculée de l'histoire, et que „les auteurs contemporains de drames et de ro„mans historiques déduisent par cette raison, „d'une manière si circonstanciée, je pouvais le „laisser de côté... La légende, à quelque époque „et à quelque nation qu'elle appartienne, a „l'avantage de comprendre exclusivement ce que „cette époque et cette nation ont de purement „humain, et de le présenter sous une forme ori„ginale très saillante, et dès lors intelligible au „premier coup d'œil. Une ballade, un refrain po„pulaire, suffisent pour vous représenter en un

„instant ce caractère sous les traits les plus arrêtés et les plus frappants... Ainsi le caractère „légendaire du sujet assure dans l'exécution un „avantage du plus haut prix; car, d'une part, la „simplicité de l'action, sa marche, dont l'œil embrasse aisément toute la suite, permet de ne pas „s'arrêter du tout à l'explication des incidents „extérieurs, et elle permet, d'autre part, de consacrer la plus grande partie du poème à développer les motifs intérieurs de l'action, parce „que ces motifs éveillent au fond de notre cœur „des échos sympathiques."

Cette exclusion de l'histoire au profit de la légende peut sembler une théorie singulière. Ce qui donne son mérite au poème dramatique, c'est sans doute le choix du milieu où se meut l'action, mais surtout la manière dont l'action se meut dans ce milieu, quel qu'il soit. Le cadre importe moins que la mise en œuvre : on citerait en effet des livrets historiques excellents, comme aussi de pitoyables livrets légendaires. Qu'est-ce que la légende tout d'abord? N'est-ce pas le plus souvent de l'histoire non contrôlée, la fausse monnaie de l'histoire, une variante avec broderies? Qui décidera où commence l'une et où finit l'autre? Wagner paraît se faire fort d'établir la distinction; il se prononce hardiment; il rejette

l'histoire ; il lui faut la légende, la légende toujours. Or son œuvre entier dément en partie cette prétention. Si l'on excepte *le Vaisseau fantôme* et les trois premières parties de *la Tétralogie* où les personnages s'agitent en effet dans des temps et des lieux que ne définit pas l'histoire, les autres opéras ne relèvent pas seulement de la légende. Lohengrin et Tristan sont des chevaliers vivant à une époque et dans un pays que l'auteur lui-même a soin de préciser, et les accessoires dont il les entoure sont fournis par l'histoire et non par la légende. Tannhäuser, frère cadet de Robert le Diable, nous dévoile un coin du moyen âge où les chevaliers-chanteurs accomplissent des exploits qui n'ont rien de fabuleux : le Vénusberg n'est qu'un tableau servant de prologue. Quant aux Maîtres chanteurs, fut-il jamais reconstruction du passé plus précise, plus curieuse, plus conforme aux procédés de l'histoire?

On peut à la vérité soutenir que le compositeur doit s'efforcer de choisir des sujets connus de tous, et qu'à débrouiller le fil d'une intrigue imaginée à plaisir le public dépense une attention qui se reporterait avec avantage sur la musique ; mais la légende répond-elle à cette donnée mieux que l'histoire? Interrogez un paysan français : il sait l'histoire de Jeanne d'Arc, il ignore la légende

de Parsifal. Qu'est-ce donc, lorsque les fables mises en œuvre sont d'importation étrangère? Or il est piquant de faire remarquer à cet égard que Wagner a peu fouillé les annales de sa patrie. Seul *l'Anneau du Nibelung* est tiré en partie d'une épopée nationale où l'histoire encore tient sa place. *Le Vaisseau fantôme* vient de la Norvège, le *Saint-Graal* et *Tristan* viennent de la France. Enfin est-il bien exact d'avancer que l'histoire, plus que la légende, oblige le poète dramatique à multiplier les explications pour se faire comprendre? *La Tétralogie* et *Parsifal* prouveraient au besoin le contraire : les longs discours explicatifs y abondent et pourtant l'ensemble y demeure assez confus puisque les commentateurs disputent encore sur le sens caché de ces deux opéras symboliques.

Ce que Wagner aurait pu simplement dire, et son œuvre le démontre en effet, c'est que l'élément surnaturel apporte au poète un secours précieux; le spectacle y gagne en variété ce qu'il perd en vérité; par le fait de quitter le domaine de la vie réelle la forme devient plus élevée, le choc des passions plus puissant, la tragédie plus noblement héroïque.

En résumé, la légende et l'histoire sont sœurs; elles s'entr'aident, loin de s'exclure, et il y

aurait danger à confiner l'opéra dans l'une plutôt que dans l'autre. Tous les terrains conviennent pour bâtir le drame musical ; la seule condition, c'est d'être bon ouvrier et de savoir utiliser les matériaux dont on dispose : à cette tâche Wagner n'a point failli. Toujours curieux, avide de formes nouvelles, de procédés inédits, il n'a pas connu la décadence ; jusqu'au dernier jour il s'est renouvelé. A ce point de vue la suite de ses drames paraît singulièrement riche et variée ; tous relèvent de la même esthétique, et chacun cependant garde son caractère propre, sa nuance spéciale, qui le classe à part et assure son originalité.

Rienzi est le personnage dont l'histoire a fourni les traits ; il évoque un passé qu'on connaît, et rappelle des faits que mainte chronique a enregistrés : c'est l'opéra historique. *Le Hollandais volant* est une légende mise en action, une ballada animée ; l'homme y soutient contre la fatalité un duel inégal ; le merveilleux s'y fait place : c'est l'opéra fantastique. *Tannhäuser* et *Lohengrin*, avec leurs luttes significatives, ici du doute et de la foi, là de la passion sensuelle et de l'amour idéal, représentent deux variétés de l'opéra symbolique, où légende et histoire se mêlent en vue d'une morale à déduire. *Tristan* est une analyse de la passion, un drame intime où l'intérêt

naît de l'étude des caractères ; l'auteur s'attaque à l'âme elle-même et prétend nous décrire par le menu les ravages de deux cœurs où l'amour s'est glissé : c'est l'opéra psychologique. *Les Maîtres chanteurs*, en nous montrant le génie aux prises avec le pédantisme des sots, occupent une place à part ; dans ce tableau animé des mœurs d'une petite ville littéraire, il faut discerner l'intention plaisante et satirique ; c'est un essai de bouffonnerie musicale : au noble sens du mot, c'est l'opéra comique. *La Tétralogie* nous révèle un monde de héros, où les passions revêtent un caractère tour à tour naïf et sublime ; comme dans une vaste épopée, hommes et dieux luttent ensemble au profit d'idées qu'ils personnifient : c'est l'opéra mythique. *Parsifal* enfin, par ses suggestions religieuses, par son mélange bizarre de simplicité et de raffinement, par les miracles qu'opère indifféremment la baguette du magicien ou la prière des chevaliers, par ses visions compliquées où l'extase touche de près à la folie, *Parsifal* trahit des préoccupations d'un genre spécial : c'est l'opéra mystique.

De telles diversités méritaient d'être relevées, puisqu'elles marquent en quelque sorte les étapes de ce génie inquiet, avide de parcourir et de franchir même le cycle des passions humaines,

pour aborder les saints mystères, mesurer l'insondable, et se perdre au besoin dans les fumées de l'encens : poète rêveur et chercheur qui pouvait mettre au service de son imagination une plume singulièrement habile. Pour nous, par exemple, ses écrits en prose ne permettent de le juger qu'en partie ; la pensée, ingénieuse, raffinée, y revet souvent une forme indécise, obscure même ; la phrase s'embarrasse outre mesure dans une série de propositions incidentes qui l'enserrent et l'étouffent. La langue poétique de Wagner a plus de justesse et de légèreté ; le jeu des assonances et des allitérations s'y pratique avec complaisance et amuse parfois l'oreille. Quelques Allemands n'ont pas manqué de s'égayer des tours vieillis qu'il essayait de rajeunir, des mots tombés en désuétude qu'il prétendait remettre en honneur. Dans *la Tétralogie* surtout, où l'auteur puisait aux sources de l'idiome national, ces prétentions philologiques se manifestent hautement. C'est à peu près comme si, dans un livret tiré des annales de la Renaissance ou de l'époque carlovingienne, nous recourions à quelques formes oubliées du vocabulaire de Rabelais ou de la chanson de Roland. Mais qu'importent ces bizarreries ? La nuit de noces de Lohengrin et d'Elsa, l'agonie et la mort de

Tristan, l'idylle de Siegmund et de Sieglinde, le réveil de Brunehilde sont des scènes capitales qui empruntent sans doute à la musique un étonnant relief, mais qui, privées de cette musique, paraîtraient encore à la lecture belles et saisissantes. Là, en effet, et dans bien d'autres fragments, le poëte et le musicien se sont aidés et complétés l'un l'autre ; deux éléments se sont rencontrés qui ont doublé, en se combinant, leur puissance d'action ; et alors s'est dégagée l'œuvre d'art nouvelle, telle que nous avons essayé de la définir, où, comme l'a dit Wagner en son langage à part, „le tissu des paroles a toute l'étendue destinée à la mélodie, où, en un mot, cette mélodie est déjà construite poétiquement".

Le Metteur en Scène.

Si l'on ouvre au hasard une des partitions de Wagner, on est frappé des nombreuses indications de mise en scène qui surchargent le texte et se glissent dans les interlignes de la musique, comme un perpétuel commentaire. Non seulement les décors et les costumes sont décrits avec soin, les allées et venues des personnages mar-

quées avec précision, mais parfois l'expression de leur visage, leurs gestes mêmes se trouvent mentionnés, afin que nul n'en ignore. Exemples : „Senta tressaille douloureusement; mais son attitude reste calme“ (*Le Hollandais volant*, A. II, sc. 3). — „Tannhäuser, qui vient de s'arracher aux mains de Wolfram, reste comme frappé de la foudre et paralysé à la même place“ (*Tannhäuser*, A. III, sc. 3). — „Frédéric, qui a, jusqu'à ce moment, attaché sur Lohengrin un regard fixe et scrutateur, laisse voir un violent combat intérieur dont l'incertitude cède enfin à la résolution“ (*Lohengrin*, A. I, sc. 3). — „Iseult regarde, pleine d'attente, dans une avenue. Elle fait un signe. Ses gestes de ravissement annoncent qu'elle a vu de loin venir un ami. Son impatience atteint le plus haut degré. Tristan entre impétueusement : elle vole à sa rencontre avec un cri de joie. Embrassement passionné“ (*Tristan et Iseult*, A. II, sc. 2). — *Parsifal* et *la Tétralogie* abondent en détails de ce genre, et l'on n'y compte plus les „longs silences“, les „baisers sur la bouche“ et les „extases“.

De tels soucis paraîtraient exagérés et quelque peu puérils s'ils ne se rattachaient à un ensemble d'idées qui hantaient le cerveau de Wagner et maintenaient toujours son imagination en

éveil. Il avait soif du succès ; et, pour l'attirer, pour l'attacher à sa cause, il préparait avec minutie les moindres effets, sachant par expérience que le hasard peut nuire autant que servir. Au besoin, il se tenait au courant de la science moderne pour la mettre à contribution et la faire valoir à son profit. De cet ensemble de préoccupations est né le théâtre modèle de Bayreuth. Nous n'entreprendrons pas, après tant d'autres, après Wagner lui-même, la description de cette salle curieuse, construite sur les indications du compositeur, par l'architecte Gottfried Semper, commencée le 22 mai 1872 et inaugurée le 23 août 1876, avec les représentations de la *Tétralogie*. Nous voulons marquer seulement quelques-uns des traits propres à faire ressortir les conceptions de Wagner en matière théâtrale.

Et d'abord, choisir pour y planter son drapeau une petite ville perdue dans un coin de la Bavière, et même hors de cette petite ville le sommet d'une petite colline, en obligeant ainsi le spectateur à payer d'une course fatigante le plaisir qu'il va chercher, c'est là un coup de hardiesse. Prenez le plus célèbre de nos maîtres français, quelque joie que pût lui procurer la représentation de ses œuvres, il reculerait devant un pareil essai de décentralisation ; et, si la géné-

rosité d'un souverain, jointe aux souscriptions d'admirateurs enthousiastes, mettait à sa disposition les fonds nécessaires pour qu'il s'érigeât un théâtre, irait-il en fixer l'emplacement à Pont-Audemer ou à Château-Gontier? Mais Wagner avait parfois la rouerie d'un diplomate de profession. Lorsqu'on exerce un tel prestige, s'établir dans *une ville à soi*, c'est en quelque sorte organiser la victoire; on tient plus en main les amis qui se transforment en adeptes; on se met à l'abri des ennemis qui ne sont pas toujours prêts à entreprendre des voyages pour satisfaire leur haine; et l'on redoute moins les curieux, indifférents ou moqueurs, dont la gaîté ne s'allume guère lorsqu'il la faut payer par trop de peine ou l'aller chercher trop loin. Dans cette petite ville, où l'on trouve encore une table pour manger, mais non toujours un lit pour dormir, la représentation théâtrale prenait les proportions d'un événement; elle avait lieu le jour, n'étant pas une vaine distraction, un plaisir accessoire, mais l'unique préoccupation, le *pourquoi* on s'était déplacé. Il devenait possible de composer une salle avec les amis ayant la foi, et c'est ainsi que, dans les dernières années de la vie du maître, Bayreuth tendait à se transformer en un lieu de pèlerinage où la musique était la religion, le théâtre le

temple, les acteurs les prêtres, et, il faut bien le dire, Wagner le dieu.

Heureusement, on ne trouvait pas que déception ou mirage dans cette salle curieusement aménagée, et la plupart des innovations témoignaient d'utiles conquêtes. Nous faisons bon marché de la modification apportée à la manœuvre du rideau qui cache la scène. Dans l'antiquité il s'abaissait, et la cime des arbres apparaissait aux spectateurs avant le seuil des maisons; de nos jours il se lève, et nous distinguons des acteurs les pieds avant la tête; restait une troisième manière, le fendre de haut en bas en deux parties, et le tirer brusquement de droite et de gauche d'un seul coup. De même l'introduction de la vapeur dans la machinerie théâtrale, et le remplacement du classique rideau de nuages par une montagne de fumée naturelle, offre presque autant d'inconvénients que d'avantages. Sans doute la ceinture de feu qui, dans *la Tétralogie*, interdit l'accès du rocher de la Walkyrie, forme un superbe spectacle, et ces vapeurs blanches, teintées de rouge, montant incessamment des profondeurs de la scène vers les frises, produisent une illusion féerique. Malheureusement une odeur âcre se répand peu à peu dans la salle et le fonctionnement des appareils est marqué par une sorte de

sifflement discret, de susurrement, qui forme un accompagnement non prévu par le compositeur et finit par impatienter. Peut-être ce mal n'est-il pas sans remède ; avec le temps un progrès s'accomplira sans doute, et le plaisir de la vue se produira sans que l'odorat et l'ouïe aient à en souffrir.

Quoi qu'il en soit, sur trois points essentiels :

1° La disposition générale de la salle,

2° Son obscurité pendant la représentation,

3° L'emplacement de l'orchestre,

les modifications apportées constituent un sérieux progrès.

Aux architectes le soin de décrire par le menu ce vaisseau de capacité moyenne et de forme très simple, où les places se superposent d'après une pente voulue et selon un type unique, où les gradins remplacent les loges dont une seule rangée existe presque à la hauteur du plafond, et évitent ainsi ces trous béants qui absorbent le son sans le rendre, où l'acoustique enfin s'accommode de la sobriété des décorations, et de l'absence de toutes saillies. Lorsqu'on se rappelle l'atmosphère étouffante de nos théâtres, l'éclat des lumières qui brûlent les yeux, le malaise et la fatigue inséparables d'une de nos représentations, on goûte avec délices l'obscurité qui vous enveloppe, quand le rideau s'ouvre. Nous baissons le gaz pen-

dant les entractes pour le lever pendant la représentation. Wagner procédait inversement; il entendait que la salle ne fût éclairée qu'au moment où la scène n'avait pas besoin de l'être. Par là il obtenait à moins de frais des jeux de lumière plus puissants. Nos *nuits* ne sont que des demi-jours, et nos *jours* sont des nuits éclairées, parce que la lumière disponible se répartit entre la salle et la scène et que le lustre suit les inflexions de la rampe. A Bayreuth, pour le spectateur noyé dans l'ombre, tous les effets redoublaient d'intensité, le jour devenait plus brillant, la nuit plus noire, la lumière électrique plus surnaturelle. Si l'on considère que pour nous, Français, le théâtre est un lieu de plaisir, où tout doit concourir à la distraction, où le plaisir de voir ne semble pas inférieur à celui de se faire voir, le système allemand nous choque tout d'abord. Mais d'autre part, si l'on observe que pour goûter une œuvre il est bon de l'écouter, et que le va-et-vient des spectateurs, le bourdonnement des conversations particulières, la beauté des femmes ou le luxe de leurs toilettes constituent autant d'éléments propres à détourner l'attention, on sera bien près d'admettre que Wagner avait raison.

Quant à la place nouvelle assignée à l'orchestre, il faut reconnaître là encore une appli-

cation de ce principe: ne montrer que ce qui doit être vu. Quel besoin en effet de séparer les acteurs et les spectateurs par un premier plan bien en vedette où pupitres chargés de musique, instruments de formes bizarres, habileté ou maladresse des solistes, impassibilité ou contorsions du chef d'orchestre, suivant son tempérament, tout sollicite les regards et peut occuper l'esprit? Une autre raison, plus impérieuse encore, avait entraîné Wagner. De ce large trou, situé au-dessous du niveau du parquet et occupé par les instrumentistes, le son devait jaillir plus fondu, plus tamisé, plus homogène, et l'expérience a justifié la théorie: les effets de force, obtenus peut-être à plus de frais d'instruments, ont une rondeur par laquelle ils s'imposent à l'oreille mais ne la déchirent pas; et les effets de douceur acquièrent une sorte de velouté, un charme ineffable. L'orchestre invisible représente une conquête notable, et l'épreuve insuffisante qu'on en fit à notre Opéra, lors de son ouverture, ne change rien à la conviction de ceux qui ont visité Bayreuth.

Comme ces inventions faisaient honneur à Wagner, on ne manqua pas d'essayer de rogner sa part de mérite, en découvrant dans les mémoires de Gréty des projets analogues: le com-

positeur belge avait ainsi l'avantage de la priorité. Or, dans ce que nous appelons une idée nouvelle il entre toujours une part d'idées anciennes, et qu'un autre ait ou non imaginé pour le théâtre quelques dispositions originales, Wagner aura du moins réalisé ce qui, pour bien des lecteurs, n'avait semblé qu'un rêve.

Les réformes ci-dessus étudiées sont en quelque sorte d'ordre général. Elles auraient doublé de valeur, si tous les détails de mise en scène qu'elles avaient pour objet de faire valoir, avaient été étudiés avec le même zèle. Wagner se trouvait pris malheureusement entre la simplicité préconisée dans ses écrits et la prodigalité chère à ses goûts, tout à la fois ennemi théorique des magnificences qui déconsidéraient selon lui les pièces des autres, et ami pratique des splendeurs qui pouvaient faire valoir les siennes. Au moins aurait-il dû s'entourer de collaborateurs dignes de lui, et pour cela, les chercher dans le pays où il savait les trouver. Nous ne parlons point des régisseurs et des machinistes allemands, lesquels pourraient plutôt nous donner des leçons qu'en recevoir ; mais notre école de peintres, de décorateurs et de costumiers n'a guère de rivale. Or, au lieu de s'adresser à la France, Wagner préférait recourir à l'Italie, même à l'Angleterre. Sou-

vent mal lui en a pris. Le dragon faillit compromettre le succès de la première représentation de *Siegfried;* le décor des profondeurs du Rhin, au premier acte de *Rheingold*, satisfaisait médiocrement l'illusion, et les femmes-fleurs de *Parsifal* n'ont pas conquis tous les suffrages du public.

Ces légères imperfections sont, en général, imputables aux serviteurs et non au maître, et nous n'en faisons ici remonter la responsabilité jusqu'à Wagner que parce qu'il s'occupait de tout, décorations, trucs et costumes, et que, modifiant peu ses projets d'après les conseils d'autrui, il commandait impérieusement. Mais on doit reconnaître que si le tableau n'était pas toujours bien exécuté par les autres, il était le plus souvent bien conçu par lui. La scène se dessinait clairement devant ses yeux, et nombre d'idées heureuses germaient dans son esprit. Rappelons-nous, pour ne citer que quelques exemples, dans *le Vaisseau fantôme*, la tempête surnaturelle, dans *les Maîtres chanteurs*, le finale du deuxième acte, dans *la Tétralogie*, le combat de Hunding et de Siegmund.

Parfois même, la musique bénéficiait matériellement de cette recherche d'effets inédits. En 1843, à l'occasion d'un grand festival organisé par lui, Wagner avait composé une cantate reli-

gieuse intitulée *l'Agape des Apôtres*. L'exécution eut lieu le 6 juillet, dans une église de Dresde, et, tandis que les disciples assemblés se tenaient dans le chœur, c'est du haut de la coupole que venait la voix du Saint-Esprit, disant : „Soyez consolés, mon esprit est avec vous ! " Wagner se souvint de cet essai lorsqu'il composa *Parsifal*. Pendant la célébration des saints mystères au temple du Graal, trois groupes de chanteurs se font entendre sous la vaste coupole, le premier au niveau du sol, le second à mi-hauteur de la scène, le troisième perdu sous les frises ; de cet agencement de voix ainsi superposées, résulte forcément une sonorité spéciale, et l'auteur a fait applaudir alors l'artifice ingénieux que, près de quarante ans auparavant, la presse allemande avait raillé.

Ces quelques exemples suffisent à attester, outre une curiosité sans cesse éveillée, des facultés précieuses pour un metteur en scène, le sens de la couleur et la fantaisie dans l'invention. Sur ce terrain, comme sur celui de la musique, Wagner ne pouvait passer inaperçu, car il était assez hardi pour ne s'arrêter devant aucun obstacle, et assez habile pour les franchir presque tous avec succès.

CONCLUSION

Lorsqu'on a étudié et analysé, plume en main, les onze partitions qui forment l'œuvre dramatique de Wagner, lorsqu'on a parcouru ce cycle immense dont *Rienzi* et *Parsifal* marquent les points extrêmes, il semble qu'on soit parvenu, après une longue ascension, au sommet d'une haute montagne. Alors les souvenirs pénibles du voyage s'effacent ; on oublie les fatigues de la route ; on est pris tout entier par la magie de la perspective, par les lignes harmonieuses de l'immense tableau, du paysage féerique qui se déroule jusqu'aux limites extrêmes de l'horizon. De même pour Wagner ; les inexpériences du début, les complications de la fin, le manque de proportions, les erreurs d'optique scénique, ces taches qui étonnent et irritent parfois dans un tel maître, disparaissent dans l'ensemble grandiose de cette production musicale.

L'œuvre est colossale. Combien durera-t-elle ? Wagner, pas plus qu'aucun des compositeurs de génie qui l'ont précédé, n'échappera, évidemment,

à la commune loi, et n'arrêtera l'essor de ceux qui le suivront. Il n'a pas dit le dernier mot de la langue des sons et nul ne le dira jamais, car si l'art est immortel, c'est à la condition de se renouveler par des transformations successives et indéfinies. Là même apparaît pour le musicien l'honneur et le danger. La peinture, la sculpture, l'architecture reposent, on l'a dit maintes fois, sur des bases solides et presque immuables ; la nature est un frein qui maîtrise les audaces et contient les rébellions ; si l'on veut s'y soustraire on verse dans l'absurde ou l'on se condamne au néant ; le poète lui-même, dans ses conceptions les plus grandioses, voire les plus étranges, tient encore à la terre par un côté ; son domaine reste celui de l'intelligible, commun à tous les peuples, à tous les temps. Dans la musique, au contraire, point de règles qu'on ne puisse modifier, point de principes qu'on ne puisse éluder; l'imagination sert seule de guide. Cependant il faut d'autre part que le compositeur compte avec la mode et s'en gare tout à la fois, sous peine de n'être pas compris ou de l'être trop. L'oreille nous conduit, et nous subissons, bon gré mal gré, la tyrannie de l'habitude. Dressés dès l'enfance à goûter certains procédés, nous en rejetons ou méconnaissons de prime abord certains autres, jusqu'au jour où,

lassés par la monotonie, avides de nouveau, nous nous engouons de formules inédites que nos enfants adopteront et qu'ils remplaceront à leur tour.

La route du compositeur est donc difficile et tracée de telle sorte qu'il marche sans savoir où il va ; il rencontre en maintes places des carrefours où, entre plusieurs directions, il doit faire un choix. Celui qui possède une autorité suffisante pour entraîner les autres à la suite, celui-là est l'homme de génie ; il personnifie une époque. Au seizième siècle il s'est appelé Palestrina, et, depuis, Lulli, Rameau, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini, Meyerbeer ; il s'appelle aujourd'hui Wagner.

Nous pouvons donc répondre hardiment à la question naïve ou insidieuse posée par beaucoup de gens ; „Wagner restera-t-il?“ Oui, il restera comme les maîtres que nous venons de citer, autant qu'eux, pas plus qu'eux. Nom immortel, œuvre éphémère ! Et, pour une telle affirmation, qu'on ne crie pas au blasphème : les plus grands même ne demeurent qu'un temps. Tandis que la Vénus de Milo n'a pas cessé d'être belle, tandis qu'une toile de Raphaël se paye plus cher qu'au temps où l'artiste la signa, tandis qu'Homère ou Shakespeare nous émeuvent toujours, la mu-

sique, plus fragile en son essence, semble une langue dont les mots perdent peu à peu leur signification, tombent en désuétude et finissent par ne plus être compris. Il en est ainsi pour le plain-chant, langage aux trois quarts disparu, dont les initiés savent encore les règles, mais ne pénètrent plus l'esprit. Il en est ainsi pour des productions de l'esprit relativement plus récentes. Palestrina méritait en son temps le titre glorieux de „Prince des musiciens"; parmi quelques centaines d'hymnes, de motets, de cantates, attestant sa fécondité, à peine la messe du pape Marcel garde-t-elle une fois par an à Rome les honneurs d'une exécution publique. Lulli n'avait pas de rival; au dire de Madame de Sévigné, sa musique était celle qu'on devait entendre au Paradis; cependant de tous ses opéras quel est celui qui affronterait aujourd'hui les dangers d'une représentation? Le grand Bach, dont nul ne conteste le génie, compte ses œuvres par centaines, lui aussi; quelle action exerce-t-il maintenant sur le public, si l'on excepte les musiciens de profession et quelques dilettantes raffinés? Une rare audition de *la Passion* suffit-elle à payer sa gloire? Gluck, modèle incomparable et que nul n'a renié, figure de temps en temps *honoris causâ* sur les affiches de quelques

théâtres allemands; mais la France qui l'avait produit, hésite devant l'épreuve à tenter, et finalement ne remonte aucun de ses chefs-d'œuvre. Quant à l'école italienne moderne, elle a vieilli en moins d'un siècle; et, de nos jours, des symptômes menaçants ne permettent guère d'espérer que les contemporains seront épargnés, même les plus grands, les plus illustres, ceux-là dont le pouvoir paraissait le plus inébranlable. De ces faits rapprochés nous devons tirer une conclusion logique et malheureusement trop vraie, c'est que la puissance d'action du compositeur ne lui survit guère, et ne s'impose, en tout cas, pour les chefs les moins contestés, que pendant une période d'un ou deux siècles. Au delà, encore une fois, le nom reste, l'œuvre passe.

Pourquoi la marche habituelle des choses serait-elle changée au profit de Wagner? Ce qu'on appelait ironiquement la *musique de l'avenir*, semble déjà par un côté la musique du passé ! Les premières œuvres laissent voir quelques rides, les dernières pleines de vie forment bien plutôt la musique du présent. Elles attirent les lecteurs et piquent leur curiosité ; elles offrent des énigmes curieuses, mais non indéchiffrables ; elles soulèvent des problèmes ardus, mais non insolubles; loin de provoquer le rire comme au début, elles

forcent l'attention et le respect ; elles attirent des croyants à Bayreuth ; elles témoignent de leur vitalité par les discussions mêmes qu'elles provoquent ; elles sollicitent la critique ; elles font naître en tous pays des études, comme celle-ci, destinées à en éclairer les points obscurs, à en aider la vulgarisation. Par de telles raisons elles s'imposeront longtemps encore à toutes les écoles, sans réussir cependant, croyons-nous, à en fonder une exclusive et spéciale. Mais qu'importe? Dans le courant qui nous entraîne aujourd'hui, l'influence wagnérienne se manifeste d'une manière évidente. Quel est parmi les compositeurs *arrivés* celui qui y a échappé? Quel est parmi les *jeunes* celui qui ne la subit pas? Peut-être même, par suite de cette influence, ce que l'on appelle le *métier* tient-il trop de place dans la préoccupation de toute une armée de disciples, qui oublient que la forme n'a de prix qu'à la condition de recouvrir un fond de quelque valeur, car le public reste et doit rester indifférent aux procédés. Comment concilier d'ailleurs ce soi-disant *métier* avec certains systèmes d'après lesquels on prétend ne relever que de la fantaisie ? Bref, l'étude raisonnée de Wagner peut être utile à la musique française et agrandir notre horizon en nous forçant à voir de plus haut. L'imitation

servile gâterait les qualités essentielles de notre race, le bon sens qui résulte de l'équilibre des facultés, l'ordre, la mesure, la clarté, et notre simplicité se perdrait à la recherche d'inutiles complications.

Quelle que doive être dans l'avenir la destinée de l'œuvre de Wagner, une faveur unique aura été accordée de son vivant à l'auteur : celle d'avoir connu un succès plus éclatant, plus complet surtout, qu'aucun de ses devanciers et de ses contemporains. Presque tous les compositeurs ont tâtonné au début ; si leurs premières œuvres attiraient l'attention, elles ne parvenaient pas à la fixer; elles s'effaçaient devant le prestige des travaux postérieurs, fruits d'un talent plus mûr et d'une expérience mieux assurée, entre lesquels même l'opinion publique faisait un choix, approuvant les uns et condamnant les autres. Wagner n'a pas connu ces déchéances. Son œuvre entier, depuis *Rienzi* jusqu'à *Parsifal*, figure au répertoire des théâtres allemands, et il lui eût été loisible de voir représentée l'une ou l'autre de ses pièces sur un point quelconque, la semaine et presque le jour qu'il aurait voulu. Et qu'on ne dise pas, pour contester cette gloire, qu'il lui a manqué la consécration de la France. La haine pour l'homme a, pendant longtemps, provoqué

le dédain pour l'œuvre. D'ailleurs le *consensus omnium* est-il indispensable à cette consécration du génie? *Don Juan* n'a jamais pu s'acclimater en Italie, *Don Juan* écrit sur des paroles italiennes, *Don Juan* destiné en apparence, par le charme et la grâce de ses mélodies, à ravir les oreilles italiennes. Faut-il en conclure que les Italiens aient raison contre Mozart et que *Don Juan* ne soit pas un chef-d'œuvre ?

On connaît la phrase de Gounod sur Wagner: „Le chemin que suit cet homme est un sillon de feu !“ Qu'on nous permette de citer une parole non moins expressive de Verdi. Certain soir, quelques intimes du maître italien s'entretenaient devant lui des questions relatives à l'art, et chacun donnait volontiers son opinion sur les hommes et les choses, lorsque, le nom de Wagner ayant été prononcé, on se tourna, comme pour l'interroger, du côté de Verdi. Celui-ci, guidé par un scrupule qui l'honore, évite habituellement de se prononcer sur le compte de ses contemporains; pris à partie cette fois: „Celui-là est un homme“, fit-il simplement, et, se refusant sans doute à préciser davantage, il détourna le cours de la conversation.

Un homme, en effet, celui qui doit tout à sa volonté, que nul obstacle ne décourage, que

nulle fatigue n'abat; un homme, celui qui met son existence entière au service d'une idée, brave la misère, l'exil, et se constitue par ses victoires répétées une armée de partisans; un homme, celui que les honneurs n'ont pas grisé au point de l'endormir, qui travaillait au dernier jour comme à la première heure, et dont la lutte n'a cessé qu'avec la vie; un homme, enfin celui que l'histoire nommera après Bach et Beethoven, dont il se déclarait le disciple, et que, par l'effort de son génie, il aura presque égalés.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
Préface	V
Rienzi	1
Le Vaisseau-Fantôme (Le Hollandais volant)	25
Tannhäuser	45
Lohengrin	67
Tristan et Iseult	93
Les Maîtres chanteurs de Nuremberg	123
L'Anneau du Nibelung (La Tétralogie)	151
1re PARTIE : *L'Or du Rhin* (Le Rheingold)	157
2me PARTIE : *La Walkyrie*	164
3me PARTIE : *Siegfried*	182
4me PARTIE : *Le Crépuscule des Dieux* (Götterdämmerung)	196
Parsifal	211
Le Système de Wagner. — *Le Musicien*	233
» *Le Poëte dramatique*	271
» *Le Metteur en scène*	284
Conclusion	295

STANFORD UNIVERSITY LIBRARY

To avoid fine, this book should be returned on or before the date last stamped below.

MUSIC LIBRARY

JUN 6 - 1953

MUSIC LIBRARY F

JAN 8 1958

JUN 30 1995

ML 410 .W13 S71 C.1
L'uvre dramatique de Richard W
Stanford University Libraries
3 6105 042 679 345

ML410
W13S71
232634